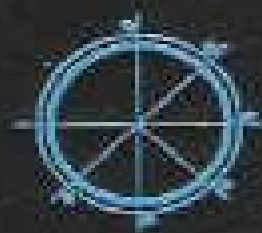


ЖИЛЬ ДЕЛЕЗ

*критика  
и клиника*



MACHINA  
ПЕТЕРБУРГ

**GILLES DELEUZE**

**Critique Et Clinique**

**ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ**

**критика и клиника**

Делёз, Жиль

Критика и клиника / Пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. Послесл. и примеч. С. Л. Фокина. — СПб.: Machina, 2002. — 240 с.

Последняя прижизненная книга Жилия Делёза — сборник эссе, посвященных любимым писателям философа, среди которых Кафка, Мелвилл, Захер-Мазох, Лоуренс, Ницше и др. Развивая идеи своих классических работ, Делёз выступает против сведения литературы к психоанализу, к комплексам, к вечным "папа-мама-пи-пи" секретам. Перспективная задача писателя — поиск собственного языка. Именно в решении этой задачи писатель может соприкоснуться с клиническим опытом или втянуться в еще более опасные становления-другим — животным, звездой, женщиной, ребенком. Литература в этом смысле говорит на иностранном языке — каждый писатель вырабатывает внутри, точнее на границах, своего родного языка новый язык, который только и делает его писателем. Анализу этих языков и посвящена эта книга.

# СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

ГЛАВА I

*Литература и жизнь*

ГЛАВА II

*Луис Вольфсон, или прием*

ГЛАВА III

*Льюис Кэрролл*

ГЛАВА IV

*Самый великий ирландский фильм ("фильм" Беккета)*

ГЛАВА V

*О четырех поэтических формулах, которые могли бы резюмировать философию Канта*

ГЛАВА VI

*Нищие и Святой Павел, Лоуренс и Иоанн Патмосский*

ГЛАВА VII<sup>40</sup>

*Пере-представление Мазоха*

ГЛАВА VIII

*Уитмен*

ГЛАВА IX

*Что говорят дети*

ГЛАВА X

*Бартлби, или формула*

ГЛАВА XI

*Один неведомый предшественник Хайдеггера: Альфред Жарри*

ГЛАВА XII

*В чем, по Ницше, тайна Ариадны*

## ГЛАВА XIII

*Сказал он, заикаясь*

## глава XIV

*Стыд и слава: Т. Э. Лоуренс*

## ГЛАВА XV

*Поставить крест на суждении*

## ГЛАВА XVI

*Платон, греки*

## ГЛАВА XVII

*Спиноза и три "Этики"*

примечания

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

**I ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ**

**II ЛУИ ВОЛЬФСОН, ИЛИ ПРИЕМ**

**III ЛЬЮИС КЭРРОЛЛ**

**IV САМЫЙ ВЕЛИКИЙ ИРЛАНДСКИЙ ФИЛЬМ**

**("ФИЛЬМ" БЕККЕТА)**

**V О ЧЕТЫРЕХ ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМУЛАХ,**

**КОТОРЫЕ МОГЛИ БЫ РЕЗЮМИРОВАТЬ**

**ФИЛОСОФИЮ КАНТА**

**VI НИЦШЕ И СВЯТОЙ ПАВЕЛ,**

**ЛОУРЕНС И ИОАНН ПАТМОССКИЙ**

**VII ПЕРЕ-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ МАЗОХА**

**VIII УИТМЕН**

**IX ЧТО ГОВОРЯТ ДЕТИ**

**X БАРТЛБИ, ИЛИ ФОРМУЛА**

**XI ОДИН НЕВЕДОМЫЙ ПРЕДШЕСТВЕННИК ХАЙДЕГГЕРА:**

**АЛЬФРЕД ЖАРРИ**

**XII В ЧЕМ, ПО НИЦШЕ, ТАЙНА АРИАДНЫ**

**XIII СКАЗАЛ ОН, ЗАИКАЯСЬ. . .**

**XIV СТЫД И СЛАВА: Т. Э. ЛОУРЕНС**

**XV ПОСТАВИТЬ КРЕСТ НА СУЖДЕНИИ**

**XVI ПЛАТОН, ГРЕКИ**

**XVII СПИНОЗА И ТРИ "ЭТИКИ"**

**ПРИМЕЧАНИЯ**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Этот сборник текстов, одни из которых оставались неизданными, другие были опубликованы, организован вокруг ряда проблем. Проблема писать: писатель, как говорит Пруст, изобретает в языке новый язык — язык своего рода иностранный. Обнаруживает новые грамматические или синтаксические силы. Вытаскивает язык из привычной колеи, заставляет его бредить. Но проблема письма неотделима и от проблемы видеть и слушать: в самом деле, когда в языке создается другой язык, весь язык устремляется к "асинтаксическому", "аграмматическому" пределу, или сообщается с собственной внеположностью.

Предел не вовне языка, он — его внеположность: предел образован внеязыковыми видениями и слушаниями, возможность которых, однако, определяется исключительно языком. Вот почему существуют свойственные письму живопись и музыка, что-то вроде оттенков цветов и звучаний, витающих над словами. Именно сквозь, через слова мы видим и слышим. Беккет говорил, что надо "сверлить дыры" в языке, дабы увидеть или услышать "то, что притаилось с обратной стороны". О всяком писателе и следует говорить — он видящий, он слышащий, "не так увидел, не то сказал", он колорист, музыкант.

Видения эти, слушания не являются частным делом, они образуют непрестанно переизобретаемые фигуры некоей Истории и некоей географии. А изобретает их бред как процесс, перетаскивающий слова с одного конца вселенной на другой. Это события, которые происходят на границе языка.

Но когда бред вновь впадает в клиническое состояние, слова уже ни на что не выходят, через них ничего не видно и не слышно, кроме ночи, утратившей свою историю, свои цвета и песни. Литература — это здоровье.

Проблемы эти обрисовывают ряд путей. Представленные здесь тексты и рассмотренные авторы и есть эти пути. Одни тексты короткие, другие подлиннее, но они пересекаются, проходят по одним и тем же местам, сходятся или расходятся, каждый из них открывает какой-то вид на другие. Некоторые ведут в тупик, замкнутый болезнью. Всякое творчество — это путешествие, маршрут, который проходит по тому или иному внешнему пути лишь на основании внутренних путей и траекторий, составляющих его композицию, образующих его пейзаж или звучание.

# ГЛАВА I

## Литература и жизнь

Писать — не обязательно навязывать форму (выражения) материи пережитого. Литература, скорее, на стороне бесформенного, или незавершенного, как о том говорил и как то практиковал Гомбрович. Писать — это дело становления, которое никогда не завершено и все время в состоянии делания и которое выходит за рамки любой обживаемой или прожитой материи. Это процесс, то есть переход Жизни, идущей через обживаемое и прожитое. Литература неотъемлема от становления: в процессе письма становятся-женщиной, становятся-животным, растением, становятся-молекулой вплоть до становления-неразличимым. Эти становления сцепляются одно с другим, следуя, как в романе Леклезю, какой-то особенной линии, или сосуществуют на всех уровнях, следуя, как в могучем творчестве Лав-крафта, через двери, пороги и участки, составляющие целую вселенную. В обратную сторону становление не идет, и Человеком не становятся, ведь человек, насколько это возможно, выставляет себя господствующей формой выражения, которая притязает на то, чтобы навязать себя любой материи, тогда как в женщине, животном или молекуле всегда есть составляющая ускользания, уклоняющаяся от формализации. Стыдно быть человеком — есть ли лучший повод для письма? Даже тогда, когда в процессе становления оказывается женщина, ей надлежит становиться-женщиной, и это становление не имеет ничего общего с состоянием, которого она могла бы добиваться. Становиться — это не достигать какой-то формы (отождествление, подражание, Мимезис), а находить участки соседства, неразличимости, такой недифференцированности, что уже невозможно отличить себя от какой-то женщины, какого-то животного или какой-то молекулы: не расплывчатых или общих, а непредусмотренных, непред-существовавших, менее всего определенных по своей форме, ведь своеобразие они обретают в своем виде. Участок соседства можно устроить с чем угодно, хоть со звездой, как у Андре Дотеля, при условии, правда, что для этого будут созданы литературные средства. Между полами, родами или мирами что-то происходит<sup>1</sup>. Становление всегда происходит "между" или "среди": с женщиной среди женщин, с животным среди животных. Но какая-то неопределенность раскрывает свою силу только тогда, когда то, чем становишься, само собой лишается всяких формальных характеристик, позволяющих говорить об определенности ("это вот животное" ...). Если Леклезю становится-Индейцем, Индеец этот всегда далек от завершенности, так что не умеет "ни выращивать маис, ни выдалбливать пирогу": он, скорее, вступает на участок соседства, нежели приобретает формальные характеристики<sup>2</sup>. Точно так же у Кафки чемпион по плаванию не умел плавать. Письмо подразумевает атлетизм, однако атлетизм этот, отнюдь не связывая литературу со спортом и не превращая письмо в олимпийские игры, практикуется в органическом ускользании или отлынивании: спортсмен-лежебока, по выражению Мишо. Животным становишься тем вернее, когда животное умирает; вопреки спиритуалистическому предрассудку, как раз животное умеет умирать, обладает чувством или предчувствием смерти. Литература начинается, согласно Лоуренсу, со смертью дикобраза, согласно Кафке — со смертью крота: "наши бедные красные лапки, вытянутые с какой-то нежной жалостью". Пишут для умирающих телят, как говорил Мориц<sup>3</sup>. Языку надлежит добраться до женских, животных, молекулярных уверток, и всякая увертка — это смертельное становление. Ни в вещах, ни в языке нет прямых линий. Синтаксис — это совокупность необходимых уверток, создаваемых всякий раз заново для обнаружения жизни в вещах.

Писать — не значит рассказывать свои воспоминания, путешествия, любви и горести, свои сны и наваждения. Что значило бы грешить избытком реализма или воображения: в обоих случаях вечное "папа-мама", Эдипова структура, которую проецируют на реальность или вводят в воображаемое. В инфантильной концепции литературы в конце путешествия, как и в глубине

<sup>1</sup> Cp.: André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires (о становлении-звездой см.: *La Chronique fabuleuse*, p. 225).

<sup>2</sup> Le Clézio, Naï, Flammarion, p. 5. — В своем первом романе "Протокол" Леклезю давал почти наглядный пример того, как персонаж охватывается становлением-женщиной, затем становлением-крысой, затем становлением-неразличимым, в котором и сходит на нет.

<sup>3</sup> Cp.: J.-C. Bailly, *La légende dispersée*, anthologie du romantisme allemand, 10-18, p. 38.

сновидения, непременно ищут отца. Пишут для отца-матери. Марта Робер довела до предела эту инфанти-лизацию, эту психоанализацию литературы, не оставив романисту иного выбора, кроме Бастарда или Найденыша<sup>4</sup>. Даже становление-животным подпадает под эдиповскую редукцию: в духе "моя киска, мой песик". Как говорит Лоуренс, "если я жираф и если обыкновенные англичане, которые пишут обо мне, являются милыми, благовоспитанными собачонками, то этим все сказано, животные не похожи друг на друга... вы инстинктивно ненавидите животное, которым я являюсь"<sup>5</sup>. Как правило, фантазмы представляют неопределенное так, словно это лишь маска личного и своего: "какой-то ребенок избит" быстро превращается в "меня избил мой отец". Однако литература идет в обратную сторону, заявляет себя не иначе, как открывая под зримыми личностями силу безличия, которое, никоим образом не являясь всеобщностью, оказывается единственностью в высшей степени: какой-то мужчина, какая-то женщина, какой-то зверь, какое-то чрево, какой-то ребенок... Первое и второе лицо не могут служить условием литературного высказывания; литература начинается тогда, когда в нас рождается некое третье лицо, лишаящее нас силы говорить "Я" (нечто "нейтральное", по выражению Бланшо)<sup>6</sup>. Разумеется, литературные персонажи в высшей степени индивидуальны, не расплывчаты, не всеобщи; но все индивидуальные черты поднимают их до такого видения, которое увлекает их в какую-то неопределенность, являющуюся для них слишком сильным становлением: Ахав и видение Моби Дика. Скупой никоим образом не является типом, напротив, его индивидуальные черты (влюбленность в молодую женщину и т. д.) открывают ему доступ к некоему видению, он видит золото, так что начинает ускользать по какой-то колдовской линии, где и обретает силу неопределенного — какой-то скупец... золота, еще золота... Литературы не бывает без вымысла, но, как это сумел увидеть Бергсон, вымысел, фабульная функция не сводится к тому, чтобы воображать или проецировать некое "Я". Скорее она достигает этих видений, возвышается до этих становлений или сил.

С неврозами не пишут. Невроз, психоз суть не переходы жизни, а состояния, в которые впадаешь, когда процесс прерывается, натывается на препятствие, задерживается. Болезнь — это не процесс, а остановка процесса, как в "случае Ницше". Вот почему писатель как таковой — не больной, а скорее врач — врач самому себе и всему миру. Мир — это совокупность симптомов той болезни, что неотличима от человека. Литература, стало быть, является здоровым делом: не то чтобы писатель обязательно отличается отменным здоровьем (в данном случае возникает та же двусмысленность, что и с атлетизмом), он радуется какой-то толике несокрушимого здоровья, которая идет от того, что он увидел и услышал что-то слишком большое для себя, слишком сильное, невыносимое, переход через что его изматывает, наделяя, правда, становлениями, которые при преобладающем отменном здоровье были бы невозможны<sup>7</sup>. От того, что он увидел и услышал, писатель возвращается с красными глазами и лопнувшими перепонками. Какое нужно здоровье, чтобы освободить жизнь повсюду, где она заперта в человеке и человеком, в организмах и видах, организмами и видами? Хрупкое здоровье Спинозы, пока оно у него есть, свидетельствующее вплоть до самого конца о новом видении, коему оно открывается по ходу дела.

Здоровье как литература, как письмо состоит в том, чтобы придумывать некий народ, которого не хватает. Фабульной функции свойственно изобретать народ. Со своими воспоминаниями не пишут, если только не превратить их в коллективное начало или предназначение грядущего народа, до поры до времени сокрытого собственными изменами и отступничеством. Американская литература обладает этой исключительной силой порождения писателей, которые

<sup>4</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset.

<sup>5</sup> Lawrence, *Lettres choisies*, Pion, II, p. 237.

<sup>6</sup> Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, p. 29-30, и *L'entretien infini*, p. 563-564: "Что-то происходит (с персонажами), что они могут ухватить, лишь лишившись своей силы говорить 'Я'". Кажется, что в этом пункте литература опровергает лингвистическую концепцию, согласно которой условием высказывания являются шифтеры и в особенности местоимения первого и второго лица.

<sup>7</sup> О литературе как здоровом деле, которому, правда, предаются те, кто нездоров или обладает лишь хрупким здоровьем, ср. послесловие Мишо к "Моим владениям", в *La nuit remue*, Gallimard. А также Le Clézio, *Haï*, p. 7: "Однажды люди, возможно, поймут, что не было никакого искусства, а была сплошная медицина".



могут рассказывать свои воспоминания так, как будто это воспоминания целого народа, состоящего из эмигрантов со всего мира. Томас Вулф "в письме дает жизнь всей Америке, насколько она может находиться в опыте одного-единственного человека"<sup>8</sup>. Вся соль в том, что речь не о призванном господствовать в мире народе. Речь о малом, вечно малом народе, втянутом в революционное-становление. Может статься, что существует он лишь в атомах писателя — народ-бастард, низший народ, угнетенный, все время в становлении, все время далекий от завершения. Бастард означает уже не семейное положение, но процесс или дрейф целых рас. Я зверь зверем, на веки вечные негр низшей расы. Вот становление писателя. Кафка для Центральной Европы, Мелвилл для Америки представляют литературу как коллективное высказывание некоего малого народа или всех на свете малых народов, которые находят самовыражение не иначе, как в писателе и через него<sup>9</sup>. Несмотря на то, что она все время отсылает к единственным в своем роде действующим лицам, литература — это коллективное приведение в действие высказывания. Литература — это бред, но бреду нет никакого дела до "папы-мамы": нет такого бреда, который не захватывал бы народы, расы и племена и не был бы наваждением всемирной истории. Любой бред отличается всемирно-историческим масштабом, это "перемещение рас и континентов". Литература — это бред и в этом качестве разыгрывает свою судьбу между двумя полюсами бреда. Бред — это болезнь, болезнь по преимуществу всякий раз, когда он возвеличивает претендующую на чистоту и господство расу. Он является мерой здоровья, когда вызывает в мыслях угнетенную расу бастардов, которая непрестанно волнуется под сапогом господства, сопротивляемся всему, что подавляет и поработачивает, вырисовывается во впадинах литературы как процесса. И в этом случае болезненное состояние того и гляди прервет процесс или становление; возникает та же самая двусмысленность, что и со здоровьем или атлетизмом, постоянная опасность того, как бы бред господства не примешался к бреду бастарда и не увлек литературу в направлении скрытого фашизма, болезни, против которой она и борется, доходя до того, что вскрывает ее в самой себе и с самой собой борется. Предельная цель литературы — выявить в бреде это созидание некоего здоровья или изобретение некоего народа, то есть какую-то возможность жизни. Писать ради этого народа, которого не хватает... ("ради" означает здесь не столько "вместо", сколько "для").

Теперь яснее видно, что же делает литература в языке: по словам Пруста, она как раз вычерчивает в нем своего рода иностранный язык — не какой-то другой язык, не заново открытое наречие, но становление-другим самого языка, омоложение этого старшего языка, какой-то бред, его охватывающий, колдовскую линию, которая уклоняется от господствующей системы. Чемпион по плаванию говорит у Кафки: я говорю на том же языке, что и вы, и однако же не понимаю ни слова из сказанного вами. Создание синтаксиса, стиля — вот становление языка: нет сколько-нибудь стоящих новых слов, нет никаких неологизмов без синтаксических эффектов, через которые они и развиваются. Так что литература предстает уже в двух аспектах, если учитывать, что через созидание синтаксиса она разбирает на составные части или разрушает родной язык, но также изобретает внутри языка какой-то новый язык. "Единственный способ защитить язык — его атаковать... Каждый писатель вынужден создавать свой собственный язык..." Можно было бы сказать, что язык охвачен каким-то бредом, который и заставляет его выйти из собственной колеи. Что касается третьего аспекта литературы, то он объясняется тем, что иностранного языка не выдолбить в собственно языке без того, чтобы при этом не зашаталась, в свою очередь, всякая речь, без того, чтобы она не была доведена до предела, до некоей внеположности или обратной стороны, состоящей из Видений и Слушаний, каковые не принадлежат уже никакому языку. Такие видения являются не наваждениями, но истинными Идеями, которые писатель видит и слышит в промежутках, в отклонениях языка. Речь идет не о перерывах процесса, а о входящих в него остановках вроде вечности, которую не обнаружить вне становления, или пейзажа, который виден лишь в движении. Они не лежат где-то вне языка, они суть его внеположность. Писатель как тот, кто видит и слышит, — вот цель литературы: переход жизни в язык, который учреждает Идеи.

<sup>8</sup> André Bay, préface à Thomas Wolfe, *De la mort au matin*, Stock.

<sup>9</sup> Ср. размышления Кафки о так называемых малых литературах: *Journal*, *Livre de poche*, p. 179-182, и размышления Мелвилла об американской литературе: *D'où viens-tu Hawthorne ?*, Gallimard, p. 237-240.

Как раз эти три аспекта и находятся в постоянном движении у Арто: низвержение букв в процессе разложения родного языка (R, T...); повторное к ним обращение в новом синтаксисе или создание новых существительных с синтаксической направленностью, созидających элементов некоего языка ("eTReTé"); наконец, слова-вздохи, асинтаксический предел, к которому стремится любой язык. И Селин, невозможно удержаться, чтобы не сказать этого, как бы приблизительно мы его ни чувствовали: "Путешествие", или разложение родного языка; "Смерть в кредит" и новый синтаксис как язык в языке; "Guignol's Band" и висящие в воздухе восклицания как предел языка, взрывные видения и звучания. Для письма, нужно, наверное, чтобы родной язык опостылел до того, что синтаксические нововведения стали бы вычерчивать в нем своего рода иностранный язык и чтобы вся речь, целиком и полностью, вывернулась наизнанку, показала оборотную сторону всякого синтаксиса. Случается, что писателя чествуют, но он-то знает, что ему еще далеко до того предела, который он сам себе назначает и который все время уходит вдаль, еще далеко до завершения своего становления. Писать — это, среди прочего, становиться чем-то отличным от писателя. Тем, кто спрашивает Вирджинию Вулф, из чего складывается письмо, она отвечает: да кто вам будет говорить о письме? Писатель не станет этого делать, у него другие заботы.

Если принять во внимание такие критерии, то ясно, что среди тех, кто делает книги с прицелом на литературу, очень немногие, даже из числа безумцев, могут назвать себя писателями.

## ГЛАВА II

### Луис Вольфсон, или прием

Луис Вольфсон, автор книги "Шизо и языки", сам себя называет "студентом, изучающим шизофренический язык", "психически больным студентом", "студентом, помешанным на идиомах", или, согласно его реформированному написанию, "молодым чвеком-сизофреником". Эта шизофреническая безличность имеет несколько смыслов и не означает для автора лишь пустоту его собственного тела: речь идет о схватке, в которой герой воспринимает себя не иначе, как в некой анонимности, аналогичной, например, анонимности "солдата-новобранца". К тому же речь идет о научном начинании, в котором студент не имеет иной идентичности, кроме идентичности фонетической или молекулярной комбинации. Наконец, для автора гораздо важнее сказать, что же он в точности делает, нежели поведать о том, что он испытывает и думает. Далеко не последней оригинальной чертой этой книги является то, что она представляет собой протокол эксперимента, или определенного вида деятельности. Вторую книгу Вольфсона, "Умерла моя мама-музыкантша", можно представить как книгу в книге, так как она перемежается историей болезни страдающей раком матери<sup>10</sup>.

Автор — американец, хотя книги его написаны по-французски, причины чего станут сейчас очевидными. Ибо студент этот занимается переводом по особым правилам. Его прием таков: берется слово родного языка и к нему подбирается слово другого языка, близкое по смыслу, но главное — с общими звуками или фонемами (в основном это слова французского, немецкого, русского и иврита, главных среди изучаемых им языков). Например, Where? будет переведено как Wo? Hier? (где? здесь?) или еще лучше как Woher. Из дерева Tree может получиться Tere, что фонетически ведет к Dere и завершается русским Derevo. Таким образом предложение родного языка анализируется в плане фонетических элементов и движений, что приводит к его преобразованию в предложение на каком-то другом языке или на нескольких языках сразу, каковое напоминает исходное предложение как звуками, так и смыслом. Упражнение следует проделывать как можно быстрее, если принимать в расчет чрезвычайность ситуации, вместе с тем оно требует определенного времени, если принимать в расчет сопротивляемость каждого слова, смысловые неточности, возникающие на каждом этапе преобразования, и в особенности необходимость выявлять в каждом случае фонетические правила, которые можно было бы применить к другим трансформациям (например, приключения слова believe занимают около сорока страниц). Как если бы две цепочки преобразований сосуществовали и пересекались — притом, что первая занимает меньше всего времени, а вторая охватывает по возможности наибольшее лингвистическое пространство.

Таков общий прием: предложение Don't trip over the wire (Не оступись на проволоке) превращается в Tu'nicht trébucher uber eth he Zwirn. Исходное предложение было на английском языке, конечное — некое подобие предложения, состоящее из заимствований из разных языков (немецкий, (Французский, иврит): "тарабарская грамота". По ходу дела применяются правила трансформации d в t, p в B, v в 6, а также правила инверсии (поскольку английское слово wire не охватывается в полной мере немецким словом Zwirn, обращаются к русскому слову проволока, которое превращает wir в rив или, скорее, в rov).

Чтобы преодолеть такого рода сопротивляемость и затруднения, общий прием следует усовершенствовать в двух направлениях. С одной стороны, это будет расширение сферы его применения, обусловленное "гениальной идеей свободнее соединять слова друг с другом": преобразование какого-нибудь английского слова, например early (рано), может быть осуществлено при помощи французских слов и выражений, связанных со словом "рано" (tôt) и содержащих согласные R или L: тотчас (sur R-Le-champ), с раннего утра (de bonne heuRe), поутру (matinaLement), вскорости (diLigemment), сломя голову (dévoRer L'espace); или слово tired,

<sup>10</sup> Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Gallimard, 1970; *Ma mère musicienne est morte*, Ed. Navarin.

например, которое во французском ведет к таким словам, как "усталый" (faTigué), "изнуренный" (exTénué), "разбитость" (CouRbaTure), "измученный" (RenDu), в немецком — к "утомленный" (taTT), "разбитый" (КариTT), "истощенный" (eRSchöpfT), "обессиливший" (eRmiideT) и т. д. С другой стороны, это будет преобразование самого приема: речь уже не о том, чтобы анализировать или извлекать те или иные фонетические элементы из английского слова, но о том, чтобы соединять их между собой на нескольких независимых уровнях. Например, на этикетках пищевых продуктов часто встречаются слова *vegetable oil*, которые не вызывают особых проблем, но вместе с тем *vegetable shortening*, на чем обычный метод спотыкается — затруднение вызывают именно SH, R, T и N. Надо, чтобы слово стало чудовищным и гротескным, чтобы прозвучало трижды, чтобы его начальное звучание (shshshortening) поделилось на три: первое SH сочетается с N (*chemenn* — иврит), второе — с эквивалентом T (*Schmalz* — немецкий), третье — с R (*jir* — русский).

Психоз неотъемлем от какого-то переменного лингвистического приема. Прием — это, собственно, процесс психоза. В общем и целом прием студента, изучающего языки, имеет поразительное сходство со знаменитым и тоже шизофреническим "приемом" поэта Раймона Русселя. Тот работал внутри своего родного языка — французского; преобразовывал начальную фразу в какую-то другую — со сходными звуками и фонемами, но с совершенно иным смыслом (*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* — "буквы белого цвета на бортах старого бильярда"; *les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* — "послания белого исследователя относительно предводителя туземных банд"). В первом направлении действует прием по расширению слова, когда слова из первого ряда воспринимаются в том смысле, который подходит и для второго ряда (бильярдный кий и платье со шлейфом главаря бандитов). Во втором — прием по изменению, когда исходная фраза вовлекается в самостоятельные конструкции: *j'ai du bon tabac* ("у меня отличный табак") = *jade tube onde aubade* ("нефрит канал волна кошачий концерт"). Другой знаменитый пример — Жан-Пьер Бриссе. Его прием фиксировал смысл какого-нибудь фонетического или слогового элемента путем сравнения слов из языков, в которые он входил; затем происходило расширение и изменение приема, что через несколько слоговых перестановок вело к изменению смысла: так из фразы "заключенные мокли в грязной воде" (*les prisonniers trempaient dans l'eau sale*) получалось сначала — "сидели в грязной воде" (*étaient dans la sale eau pris*), затем — "посаженные мерзавцы" (*salauds pris*), наконец — их продавали "в зале по сходной цене" (*on les vendait dans la salle aux prix*)<sup>11</sup>.

Во всех трех случаях из родного языка извлекают своего рода иностранный язык при условии, что звуки и фонемы все время будут оставаться сходными. Однако у Русселя под вопросом оказывается референт, и смысл при этом меняется: вот почему другой язык оказывается всего лишь языком-омонимом и остается французским, хотя функционирует как иностранный. Бриссе, который ставит под вопрос значение предложений, обращается к другим языкам, правда, для того, чтобы показать единство их смысла, равно как и тождественность их звучания (*diavolo* и *dieu-à-eul* или же *di-a va u l'au*). Что касается Вольфсона, проблемой которого является перевод с одного языка на другие, то у него все языки собираются воедино в каком-то беспорядке ради сохранения одного и того же смысла и одних и тех же звуков, правда, при этом систематически разрушается родной английский язык, из которого они их вырывают. Рискую слегка исказить смысл этих категорий, можно было бы, тем не менее, сказать, что

Руссель строит язык-омоним французского, Бриссе — язык-синоним, Вольфсон — язык-пароним английского. Возможно, согласно прозрению Вольфсона, в том и состоит тайная цель лингвистики — убить родной язык. Грамматисты XVIII века верили в существование языка-праматери; лингвисты XIX века высказывают на этот счет сомнения и меняют правила как порождения языков, так и их родства, приводя в пример языки, которые не суть только родственные. Возможно, чтобы довести дело до конца, требуется какое-то inferнальное трио. У Русселя французский уже не родной, поскольку скрывает в своих словах и буквах экзотизмы,

<sup>11</sup> См.: Miche] Foucault, Raymond Roussel, а также предисловие к переизданию работ Бриссе (Tchou), где Фуко сравнивает три приема (Русселя, Бриссе и Вольфсона) в отношении распределения трех органов — рта, глаза, уха.

вызывающие "африканские впечатления" (согласно колониальной миссии Франции); у Бриссе уже не существует никакого языка-праматери, все языки — братья, а латынь — вообще не язык (согласно демократическому призванию); у Вольфсона же для американского языка английский уже не является матерью, американский становится экзотической смесью, "винегретом из различных идиом" (согласно мечте Америки собрать эмигрантов со всего мира).

При всем при том книга Вольфсона не относится к литературным произведениям, не претендует на звание поэмы. Прием Русселя превращается в произведение искусства благодаря тому, что промежуток между исходной фразой и ее превращением заполняется чудесными быстро размножающимися историями, которые все дальше и дальше отталкивают точку отправления и в конце концов полностью ее скрывают. Например, событие, сплетаемое гидравлическим "лопастным ткацким станком" (*métier à aubes*), ведет к "ремеслу, которое вынуждает подниматься ранним утром" (*métier qui force à se lever de grand matin*). Грандиозные зрелища. Чистые события, что разыгрываются в языке и намного превосходят как условия их появления, так и обстоятельства их свершения, как музыка вырывается за рамки места, где ее играют, и той манеры, в которой ее исполняют. То же самое у Бриссе: высвободить неизвестную сторону события или, как он выражается, другую сторону языка. Вот почему переходы от одной лингвистической конструкции к другой тоже порождают великие события, которые их и заполняют, вроде возникновения шеи, появления зубов, полового созревания. У Вольфсона все по-другому: между словами, которые предстоит преобразовать, преобразующими словами и самими преобразованиями остается пустота, промежуток, который проживается как нечто патогенное или патологическое. Преобразуя английский артикль *the* в *eth* и *he* на иврите, он комментирует: слово родного языка становится "тронутым благодаря воздействию тронутого же умом" студента, изучающего языки. Преобразования никогда не достигают величественности события, они прицепились к случайным обстоятельствам и эмпирическому исполнению. То есть прием остается протоколом. Лингвистический прием действует вхолостую, не достигает уровня жизненного процесса, способного породить зрелище. Вот почему перевод слова *believe* (полагать) занимает столько страниц, заполненных метаниями тех, кто произносит это слово, переходами между различными осуществленными комбинациями (*Pieve-Peave, like-gleichen, leave-Verlaub...*). Повсюду сохраняются и множатся пустоты, так что единственное событие, которое восстает, обнаруживая свою черную сторону, — это конец света или атомное разрушение планеты, которое, как опасается студент, будет задержано сокращением вооружений. У Вольфсона прием сам по себе является своим собственным событием, которое не находит иного выражения, кроме условного наклонения, и по большей части условного наклонения в прошедшем времени, каковое способно установить гипотетические связи между каким-то внешним обстоятельством и импровизированным исполнением: "Сумасшедший студент-лингвист взял бы букву 'E' из английского слова *tree* и вставил бы ее в уме между буквами 'I' и 'гГ', если бы ему не пришлось подумать, что когда ставишь гласную после звука 'T', он превращается в 'D' "... "В это время мать сумасшедшего студента присоединилась бы к нему и оказалась бы с ним рядом, время от времени изрекая что-то весьма бесполезное"<sup>12</sup>... Таким образом, стиль Вольфсона, его пропозициональная схема присоединяют к шизофренической безличности глагол в условном наклонении, выражающий бесконечное ожидание некоего события, которое могло бы заполнить все смещения или, напротив, выявить их в необъятной всепоглощающей пустоте. Безумный студент, изучающий языки, сделал бы или мог бы сделать... При этом книга Вольфсона вовсе не является научным сочинением, несмотря на действительно научную направленность произведенных фонетических трансформаций. Все дело в том, что научный метод подразумевает определение или даже создание формально закономерных совокупностей. Очевидно, что референтная совокупность изучающего языки студента не обладает закономерностью; и не только потому, что она образована неопределенной совокупностью всего, что не по-английски, настоящей

---

<sup>12</sup> Ален Рей анализирует условное наклонение вообще и манеру его употребления Вольфсоном: Alain Rey, "Le schizolexe", *Critique*, septembre 1970, p. 681-682.

"тарабарщиной", как выражается Вольфсон, но и потому, что ни одно синтаксическое правило не в состоянии, заставив соответствовать смыслы звукам, стать определением такой совокупности и упорядочить преобразования наделенной синтаксисом и определяемой как английский язык исходной совокупности. Так что студенту-шизофренику недостает "символизма" в двух отношениях: с одной стороны, из-за сохранения ни чем не заполненных патогенных смещений; с другой стороны, из-за возникновения ложной, ничем не определяемой целостности. Вот почему он иронически проживает свою собственную мысль как двойной симулякр — художественно-поэтической системы и научно-логического метода. Эта сила симулякра, или иронии, и превращает книгу Вольфсона в необычайное произведение, освещенное особой радостью и солнцем, сопригорным симуляциям, где, как чувствуется, из глубины болезни вызревает весьма специфическое сопротивление. Как высказывается студент, "... приятно изучать языки, даже и безумным, а то и дурацким способом!" Ибо "нередко все в жизни так и происходит: чуть-чуть иронично".

Чтобы убить родной язык, следует вести ежесекундное сражение — прежде всего против голоса матери, "слишком громкого и пронзительного и, пожалуй, торжествующего". Он сможет преобразовать часть услышанного лишь в том случае, если уже давно что-то замышлял, что-то устранял. Как только приближается мать, он принимается твердить про себя какую-нибудь фразу из какого-нибудь иностранного языка; кроме того, у него перед глазами иностранная книга; к тому же он покашливает и скрипит зубами; держит наготове пальцы, чтобы заткнуть себе уши; или же в его распоряжении оказывается более сложный аппарат, коротковолновый приемник, наушник от которого торчит у него в одном ухе, другое же ухо он затыкает пальцем, а свободной рукой держит и листает иностранную книгу. Комбинаторика, набор всевозможных разъединителей, которые, правда, все как один отличаются той особенностью, что они, отнюдь не являясь чем-то ограничивающим и исключительным, до бесконечности ветвятся, каждый включает в себя какой-то другой. Эти многосоставные разъединители принадлежат шизофрении и дополняют стилистическую схему безличного и условного: студент мог бы то заткнуть пальцами оба уха, то одним пальцем одно — либо правое, либо левое, а другое ухо было бы занято то наушником, то каким-нибудь другим предметом, тогда свободная рука могла бы либо листать книгу, либо что-то перебирать на столе... Перечень разъединителей, по нему узнаются бекке-товские персонажи, к которым относится и сам Вольфсон<sup>13</sup>. Вольфсон должен следить за всеми этими вылазками, быть постоянно настороже, так как его мать со своей стороны тоже ведет языковое сражение: или ради того, чтобы излечить своего гадкого безумного сына, как он сам говорит, или ради удовольствия, что "барабанные перепонки ее дорогого мальчика зазвонят от ее голосовых связок", или по какой-то более скрытой причине, она то копошится в соседней комнате, включает на всю свое американское радио и шумно входит в спальню больного, дверь которой не имеет ни ключа, ни замка, то подкрадывается на цыпочках, бесшумно распахивает дверь и быстро выкрикивает какую-нибудь фразу по-английски. Ситуация усложняется тем, что студент нуждается в своем аппарате разъединения, когда находится на улице или в каких-то общественных местах, где он точно может услышать английскую речь и всякий раз рискует, что его кто-то окликнет. Вот почему во второй книге он описывает более совершенное устройство, которым он может воспользоваться, когда перемещается — речь идет о подсоединенном к портативному магнитофону стетоскопе, постоянно торчащем у него в ушах, студент может включить его или выключить, прибавить или убавить звук, может чередовать прослушивание с чтением журнала на иностранном языке. Такое применение стетоскопа доставляет ему особенное удовольствие во время посещения больниц, поскольку он считает, что медицина — это лженаука, хуже которой нет среди всех тех наук, что он может представить себе в языках и в жизни. Если это правда, что студент придумал свое устройство в 1976 году, то есть задолго до появления плеера, то можно считать, что он является, как и говорит, настоящим изобретателем, и что впервые в Истории шизофреническая поделка легла в основу аппарата, который найдет распространение во всем мире и будет, в свою очередь, распространять шизофрению среди народов и поколений.

<sup>13</sup> Франсуа Мартелю принадлежит детальное исследование разъединителей в "Уотте" Беккета: François Martel, *Jeux formels dans "Watt"*, Poétique, 1972, № 10. Ср. также "Довольно" в "Черепях". Большая часть творчества Беккета может быть понята через великую формулу романа "Малон умирает": "все делится в себе".

Мать искушает или атакует его и по-другому. То ли с благими намерениями, то ли желая отвлечь его от занятий, то ли ради того, чтобы захватить врасплох, она то шумно расставляет на кухне коробки с продуктами, то вдруг заявляется, размахивая ими у него перед носом, а затем уходит, чтобы через какое-то время внезапно вернуться. Случается, что во время ее отсутствия студент предается обжорству, разрывая коробки, растапывая их, без всякого разбора поглощая их содержимое. Опасность многолика: на коробках этикетки на английском языке, а на нем он запретил себе читать (он лишь рассеянно пробегает глазами по тем надписям, которые легко поддаются преобразованиям — vegetable oil, например), то есть он не знает, содержат ли коробки подходящую для него пищу, кроме того, после еды у него тяжесть в желудке, что отвлекает его от занятий языками, а еще, возможно, дело в том, что даже в стерильных условиях хранения в пище заводятся личинки, червячки, яички, опасность которых возрастает от загрязненного воздуха, "трихины, солитеры, аскариды, острицы, анкилостомы, плоские глисты, угрицы кишечные". Когда он поест, его вина ничуть не меньше, чем когда он слышит английскую речь матери. Отражая новую форму опасности, он с превеликим трудом "припоминает" выученную заранее иноязычную фразу; больше того, он фиксирует, изо всех сил удерживает в уме число калорий или химические формулы, соответствующие полезной, очищенной, рационализированной еде, например, "длинные цепочки не перенасыщенных атомов углерода" растительных масел. Он соединяет силу химических формул с силой иноязычных слов, то находя соответствие между числом повторений слов и количеством поглощенных калорий ("он повторял те же самые пять-шесть слов двадцать-тридцать раз, жадно заглатывая количество калорий, равное в сотнях количеству повторов или в тысячах — количеству слов"), то сравнивая фонетические элементы, которые переходят в иноязычные слова, с химическими формулами видоизменений (например, пары фонемы-гласные в немецком языке и вообще те элементы языка, которые автоматически изменяются "как непостоянное химическое образование или какой-нибудь радиоактивный элемент с очень коротким периодом полураспада").

Итак, существует глубинное соответствие между, с одной стороны, невыносимыми словами родного языка и вредными или испорченными продуктами питания, с другой — между изменяющимися иноязычными словами и нестабильными атомными формулами или соединениями. Самая общая проблема, основание всех этих соответствий, излагается в конце книги: Жизнь и Знание. Продукты питания и слова родного языка — это жизнь, иностранные языки и химические формулы — знание. Как найти оправдание жизни, составленной из страданий и криков? Как найти оправдание жизни, "этой озлобленной болезненной материи", которая живет своими собственными страданиями и своими собственными криками? Единственное оправдание жизни заключается в Знании, которое само по себе — Прекрасное и Истинное. Необходимо собрать все иностранные языки в одну-единственную целостную и неизменную идиому, в своего рода языковое знание или филологию, направляя ее против родного языка, то есть крика жизни. Необходимо собрать все химические соединения в одну-единственную целостную формулу или периодическую таблицу, в своего рода телесное знание, или молекулярную биологию, направляя ее против изжитого тела, его личинок и червей, то есть страдания жизни. Единственно "интеллектуальный подвиг" прекрасен и истинен и способен оправдать жизнь. Но каким образом знание могло бы обладать этой преемственностью или цельностью оправдания — знание, которое образовано из всевозможных иностранных языков и непостоянных формул и в котором постоянно присутствует то отклонение, что угрожает Прекрасному, и где не возникает ничего, кроме той гротескной цельности, что ниспровергает Истинное? Возможно ли когда-нибудь "непрерывно представлять себе положения различных атомов любого хоть сколько-нибудь сложного биохимического соединения ... и сразу же, одновременно и также непрерывно обнаруживать логику, доказательства истинности периодической системы элементов"?

Вот, следовательно, главное фактическое уравнение, как выразился бы Рассель:

$$\frac{\text{слова родного языка}}{\text{иностранные языки}} = \frac{\text{пища}}{\text{молекулярные структуры}} = \frac{\text{жизнь}}{\text{знание}}$$

Рассмотрев числители, мы обнаружим, что общим для них является то, что все они — "частичные объекты". Однако это понятие остается непроясненным, тем более что оно не соотносится ни с какой утраченной целостностью. Действительно, то, что предстает как частичный объект, есть нечто угрожающее, взрывное, слепящее, токсическое или ядовитое. Или нечто такое, что содержит в себе такой объект. Или кусочки, на которые он распадается. Коротко говоря, частичный объект находится в коробке и разлетается на кусочки, когда коробку открывают, но "частичным" называют и коробку, и ее содержимое, и кусочки, хотя очевидно, что между ними имеются различия — все те же пустоты и смещения. Продукты питания находятся в коробках, но все равно в них есть личинки и червяки, в особенности когда Вольфсон разрывает коробки зубами. Родной язык подобен коробке, которая содержит в себе постоянно причиняющие боль слова, но из этих слов все время выпадают буквы, в основном согласные, их нужно избегать и опасаться наподобие каких-нибудь иголок или особо твердых и вредоносных частичек. Не является ли само тело такой коробкой, содержащей в себе различные органы и всевозможные части, но части эти словно бы заминированы всякого рода микробами, вирусами, а главное раковыми клетками, которые и рвут их на части, налетая друг на друга и разрывая в клочья весь организм? Организм, он родной, материнский, коль скоро он питает и является словом: возможно даже, что пенис — исключительно материнская часть тела, как это бывает в случае диморфизма, когда скопище недоразвитых самцов предстает органическими отростками тела самки ("настоящим женским детородным органом казалось ему не столько влагалище, сколько толстый резиновый шланг, который женская рука, того и гляди, засунет ему в самую глубь кишечника, его кишечника", и потому медсестры все как одна казались ему профессиональными содомитками). Стало быть, необычайно красивую мать, заболевшую раком и окривевшую, можно назвать скопием частичных объектов, это что-то вроде тех же взрывоопасных коробок, правда, коробки разного рода и разного уровня, в каждом роде и на каждом уровне они непрерывно делятся в пустоте, увеличивают зазор между буквами в одном слове, между органами в одном теле, между глотанием пищи (интервалы, как в приемах пищи Вольфсона). Такова клиническая картина студента-шизофреника: афазия, ипохондрия, анорексия.

Числители главного уравнения дают нам, таким образом, первое производное уравнение:

$$\frac{\text{слова родного языка}}{\text{причиняющие боль буквы}} = \frac{\text{продукты питания}}{\text{вредоносные черви}} =$$

$$= \frac{\text{организм}}{\text{пораженные раком органы}} = \frac{\text{несправедливая, больная, исполненная страданий жизнь.}}{\text{жизнь.}}$$

Как построить другое уравнение — из знаменателей? Здесь не обойтись без Арто, без отношения к схватке Арто. У Арто ритуал с пейотлем ведет к столкновению с буквами и органами, правда, для того чтобы вывести их по ту сторону, в нечленораздельные вздохи, в неразложимое тело без органов. У родного языка он вырывает слова-вздохи, которые не принадлежат уже никакому языку, у организма — тело без органов, которое не принадлежит никакому продолжению рода. Письму-свинству и замаранным организмам, буквам-органам, микробам и паразитам противостоит текучее дыхание, или чистое тело, но само это противопоставление должно быть неким переходом, который восстанавливает для нас это убиенное тело, эти забитые кляпом дыхания<sup>14</sup>. Вольфсон не на этом "уровне", ибо буквы по-прежнему принадлежат словам родного языка, а вздохи предстоит еще открыть в иноязычных словах, так что он попадает в условия подобия звука и смысла: ему недостает собственного творческого синтаксиса. Тем не менее эта схватка — той же самой природы, исполненная тех же самых страданий, и она также должна бы привести нас от причиняющих боль букв к живым вздохам, от больных органов к телу космическому и телу без органов. Словам родного языка и жестким буквам Вольфсон противопоставляет действие, исходящее из слов другого языка или других

<sup>14</sup> У Арто знаменитые слова-вздохи, конечно же, противопоставляются родному языку и разлетевшимся буквам; а тело без органов — организму, органам и червям. Однако слова-вздохи направляются поэтическим синтаксисом, тело без органов — жизненной космологией, которые никак не укладываются в рамки уравнения Вольфсона.



языков, которые должны были бы сплавиться воедино, войти в рамки нового фонетического письма, образовать текучую целостность или аллитерационную последовательность. Ядовитым продуктам питания Вольфсон противопоставляет постоянство некоей цепи атомов и целостность периодической таблицы, которые должны скорее впитаться друг друга, нежели друг от друга отделиться, скорее воссоздать чистое тело, нежели поддерживать в определенном состоянии тело больное. Можно заметить, что выход на это новое измерение, которое предотвращает бесконечный процесс разрывов и смещений, обеспечивается посредством двух замкнутых цепей — быстрой и медленной. Мы это наблюдали уже в отношении слов, поскольку, с одной стороны, слова родного языка необходимо постоянно и как можно быстрее преобразовывать. Но, с другой стороны, иноязычные слова в состоянии расширить собственную сферу и составить некую целостность лишь благодаря многоязычным словарям, в которых родной язык не используется. То же самое и со скоростью химического преобразования и масштабом периодической системы элементов. Даже лошадиные бега наводят его мысль на два фактора, направляющих ставки, — минимум и максимум: наименьшее число предварительных "забегов" лошади, но также всеобщий календарь всевозможных исторических событий, которые можно привязать к имени лошади, к имени ее владельца, к жокею и т. д. (например, "иудейские лошади" и главные иудейские праздники).

Таким образом, знаменатели главного уравнения могли бы дать нам второе производное уравнение:

$$\frac{\text{иноязычные слова}}{\text{всезычная тарабарщина}} = \frac{\text{цепочки атомов}}{\text{периодическая таблица}} =$$

= Знание, восстановление чистого тела и его дыханий.

Если частичные объекты жизни соотносятся с матерью, то почему бы не соотнести с отцом все преобразования и обобщения знания? Тем более что отец двояк и предстает как бы в двух потоках: один — кратковременный, когда появляется отчим, любитель пострелять, который то и дело меняет свои привязанности, словно "радиоактивный элемент с периодичностью в 45 дней", и другой, с большой амплитудой, когда молодой человек где-то в общественных местах изредка встречает своего бродягу-отца. Не с этой ли Матерью-Медузой и ее тысячей пенисов и этим расщеплением отца следует связать двойной "провал" Вольфсона, то есть упорство в патогенных отклонениях и составление законосообразных целостностей?<sup>15</sup> В психоанализе имеется единственный недостаток: все злоключения психоза он сводит к старой песне, вечное папа-мама, которая то исполняется психологическими персонажами, то возводится до символических функций. Однако шизофреник не находится во власти категорий семьи, он бродит среди категорий мировых, космических, вот почему он всегда что-нибудь да изучает. Непрестанно переписывает "De natura rerum". Продвигается среди вещей и слов. Мамой он называет не что иное, как словесную организацию, которую ему вбили в голову и в рот, вещественную организацию, которую ему вложили в тело. Дело не в том, что язык мой является родным, материнским — мать является языком; дело не в том, что мой организм происходит от матери — мать является скопищем органов, скопищем моих собственных органов. То, что называют Матерью, — это Жизнь. А то, что называют Отцом, — чуждость; все эти слова, которых я не знаю и которые проникают в мои слова, все эти атомы, которые без конца входят и выходят из моего тела. Дело не в том, что отец говорит на иностранных языках и знает толк в атомах — иностранные языки и комбинации атомов и являются моим отцом. Отец — это племя моих атомов и совокупность моих глоссолалии; короче говоря — Знание.

И борьба знания с жизнью — это бомбардировка тел атомами и рак, который есть протест тела. Как может знание излечить жизнь и как-то ее оправдать? Все врачи в мире, "эти каналы в зеленом", которые ходят по двое, как и отцы, не излечат страдающую раком мать, бомбардируя ее своими атомами. Но дело не в отце и не в матери. Молодой человек мог бы принять своих

<sup>15</sup> Ср. психоаналитическую интерпретацию, предложенную Пьера Касториадис-Оланье: Piera Castoriadis-Aulagnier, *Le sens perdu*, Torique, № 7-8. Как представляется, под конец этот этюд выходит на более широкую перспективу.

родителей как они есть, "по крайней мере, изменить некоторые из своих неодобрительных суждений по поводу родителей" и даже по окончании своих лингвистических штудий вернуться к родному языку. Такова концовка первой книги, не лишенной некоторой надежды. Однако дело вовсе не в этом, поскольку речь идет о теле, в котором он живет вместе со всеми метастазами Земли, и о знании, в котором он продвигается вместе со всеми языками, которые непрестанно говорят, всеми атомами, которыми непрестанно бомбардируют. Именно здесь, в мире, в реальности, образуются патогенные зазоры, складываются и разрушаются незаконные целостности. Здесь встает проблема существования, моего собственного существования. Студент болен из-за мира, а не из-за отца с матерью. Он болен из-за реальности, а не из-за символов. Единственное оправдание жизни — это если атомы раз и навсегда разбомбят Землю-рак и обратят ее к великой пустоте: разрешение всех уравнений, атомный взрыв. Студенту и не остается ничего другого, как все успешнее сочетать вычитанное из книг о раке, которые учат его тому, как прогрессирует болезнь, и услышанное по коротковолновому приемнику, откуда он узнает о растущих шансах радиоактивного Апокалипсиса раз и навсегда покончить со всяким раком: "тем более что нетрудно предположить, что планета Земля вся целиком затронута самым что ни есть ужасным раком, поскольку какая-то часть ее собственной субстанции оказалась поврежденной и принялась размножать, вызывая метастазы внутреннего разрушения, некую неустранимую ткань, сотканную из бесконечности лжи, несправедливости, страдания. .. хотя эта болезнь сегодня и не безнадежна, лечится она посредством крайне сильных и постоянных доз искусственного радиооблучения!.."

Так что первое большое уравнение могло бы теперь обнаружить то, что в нем было скрыто:

$$\frac{\text{метастазы рака}}{\text{атомный апокалипсис}} = \frac{\text{Земля-рак}}{\text{Бог-бомба}} = \frac{\text{жизнь}}{\text{знание}}.$$

ибо "Бог есть Бомба, то есть, по всей видимости, вся масса ядерных вооружений, которые необходимы для радиоактивной стерилизации нашей планеты, находящейся в последней стадии рака... Elohím hon petsita, буквально — Бог, он бомбардирует" ...

Если только "по возможности" не существует другого пути, на который указывает "добавленная" к первой книге глава, блистательные страницы. Можно было бы сказать, что Вольфсон идет по следам Арто, который отбросил вопрос "папа-мама", а потом и вопросы бомбы и опухолей и захотел покончить со вселенной "судилища", открыть новый континент. С одной стороны, знание не противостоит жизни, поскольку даже тогда, когда его объектом является самая что ни есть мертвая формула неживой материи, атомы этой формулы все равно те же самые, что входят в образования жизни, а что есть жизнь, если не их приключения? И, с другой стороны, жизнь не противоречит знанию, ибо даже страшные страдания приносят тем, кто их испытывает, какое-то странное знание, а что есть знание, если не приключение страдающей жизни в мозгу величайших людей (который, между прочим, похож на изогнутый ирригатор)? Мы сами навязываем себе страдания, чтобы убедить себя в том, что жизнь можно перенести и даже оправдать. Но как-нибудь студент, изучающий языки, который приучил себя к мазохистским практикам (прижигания сигаретой, задержка дыхания), встретит "откровение" и встретит его как раз из-за весьма умеренной боли, которую он себе причинил: жизнь абсолютно не оправдана, более того, она и не подлежит оправданию... Студенту приоткрывается "истина истин", правда, он не в состоянии проникнуть в нее глубже. Обнаруживается именно событие: жизнь и знание более не противоречат друг другу, более не отличаются друг от друга, когда первая отказывается от своих врожденных организмов, а второе — от приобретенных познаний, и та и другое порождают новые необычайные фигуры, каковые являются откровениями Бытия — быть может, фигуры Русселя или Бриссе, или даже Арто, великая история "прирожденных" вздохов и тела человека.

Для этого необходим прием, лингвистический прием. Все на свете слова рассказывают историю любви, историю жизни и знания, но эта история не намечается и не обозначается словами, не переводится с одного слова на другое. Скорее, это история о том, что есть "невозможного" в языке и теснейшим образом с ним связано: его внеположности. Лишь прием, свидетельствующий о

безумии, делает ее возможной. Вот почему психоз неотделим от лингвистического приема, который нельзя смешивать ни с одной из известных категорий психоанализа, поскольку у него другое предназначение<sup>16</sup>. Прием ведет речь к пределу, но не преступает его. Он уничтожает обозначения, значения, переводы, но лишь для того, чтобы язык наконец-то столкнулся по ту сторону предела с фигурами новой жизни и сокрытого знания. Сколь бы ни был необходим прием, это всего лишь условие. Доступ к новым фигурам получает тот, кто умеет превозмочь предел. Вольфсон, может быть, остается на самом краю, почти благоразумный пленник безумия, лишенный возможности вырваться у своего приема те фигуры, которые только-только приоткрылись ему. Ибо проблема не в том, чтобы перейти через границы разума, а в том, чтобы остаться победителем, пересекая границу неразумия: только тогда можно говорить о "крепком психическом здоровье", пусть даже все и кончается печально. Но новые фигуры жизни и знания остаются в плену психотического приема Вольфсона. Его прием остается, некоторым образом, непродуктивным. И тем не менее речь идет об одном из самых великих экспериментов, предпринятых в этой области. Вот почему Вольфсон так и хочет сказать "в духе парадокса", что порой труднее остаться обессиленным, обездвиженным, чем подняться и идти дальше...

---

<sup>16</sup> О "невозможном" в языке и способах сделать его возможным см.: Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Seuil (в особенности размышления о родном языке и разнообразии языков). Правда, автор придерживается лакановской концепции безродного языка {Шапдие), в которой сплетаются язык и желание, хотя эту концепцию, по-видимому, одинаково трудно свести и к психоанализу, и к лингвистике.

## ГЛАВА III

### Льюис Кэрролл

У Льюиса Кэрролла все начинается с ужасающей схватки. Схватки глубин: вещи разлетаются вдребезги или взрывают нас изнутри, коробки слишком малы для того, что в них содержится, зараженные или ядовитые продукты питания, удлиняющиеся норы, следящие за нами чудища. Маленький мальчик использует младшего братишку в качестве приманки. Тела перемешиваются, все перемешивается в каком-то каннибализме, соединяющем в себе и пищу, и испражнения. Даже слова пожирают друг друга. Область действия и телесной страсти: вещи и слова разлетаются во все стороны или, напротив, сплавляются в монолитные глыбы. На глубине все ужасно, полная бессмыслица. "Алиса в Стране чудес" поначалу должна была называться "Приключения Алисы под землей".

Почему Кэрролл воздержался от такого названия? Все дело в том, что Алиса последовательно завоевывает поверхности. Она поднимается или снова выходит на поверхность. Она творит поверхности. Движения углубления или погружения уступают место легким боковым движениям скольжения; животные глубин становятся плоскими карточными фигурами. С тем большим основанием "Зазеркалье" окружает поверхность зеркалом, учреждает поверхность шахматной игры. Чистой воды события вытекают из состояний предметов. В глубину больше не лезут, благодаря силе скольжения переходят на другую сторону, действуя, как левша, и переворачивая все вверх дном. Описываемый Кэрроллом кошелек Фортуната — это кольцо Мёбиуса, в котором одна и та же линия проходит по обеим его сторонам. Математика чужда злу, поскольку она устанавливает поверхности и успокаивает мир, мешанина которого в глубине представляет, по-видимому, опасность: Кэрролл-математик, или Кэрролл-фотограф. Но мир глубин все еще бушует под поверхностью и грозит ее уничтожить: даже распластанные и развернутые чудовища преследуют нас.

Третий великий роман Кэрролла, "Сильвия и Бруно", опять же знаменует продвижение вперед. Можно было бы сказать, что прежняя глубина сама собой сравнялась, стала поверхностью рядом с другой поверхностью. Итак, сосуществуют две поверхности, где записываются две смежные истории — одна главная, другая второстепенная; одна в мажоре, другая в миноре. Не так, чтобы одна история была в другой, но так, чтобы одна была рядом с другой. Несомненно, что "Сильвия и Бруно" — это первая книга, в которой рассказываются две истории одновременно, не так, чтобы одна была внутри другой, но именно так, что это две смежные истории, с постоянно соблюдаемыми переходами от одной к другой благодаря какому-нибудь общему для обеих клочку фразы или благодаря куплетам восхитительной песни, которые распределяют события по историям, так что они полностью подчиняются им: песня безумного садовника. Кэрролл спрашивает: что тут что определяет, песня — события или события — песню? Написав "Сильвию и Бруно", Кэрролл создал книгу-свиток, наподобие японских картин-свитков. (В картине-свитке Эйзенштейн усматривал подлинное предвосхищение киномонтажа и описывал ее так: "Лента свитка разворачивается, образуя прямоугольник! Не подкладка разворачивается; по поверхности разворачивается как раз то, что здесь изображено".) Две одновременных истории Сильвии и Бруно образуют последнюю часть трилогии Кэрролла, равноценный предыдущим шедевр.

Не в том дело, что на плоскости меньше бессмыслицы, чем в глубине. Просто это совсем другая бессмыслица. Бессмыслица на плоскости — это своего рода "Светимость" чистых событий, реальностей, которые непрестанно пребывают и удаляются. Чистые и беспримесные события сияют поверх перемешанных тел, поверх их действий и их перепутавшихся страстей. Наподобие земного испарения они выводят на поверхность нечто нетелесное, чистую "выраженность" глубин: не меч, но блеск меча, блеск без меча — наподобие улыбки без кота. Как никому другому Кэрроллу удалось обойтись без смысла, но он все поставил на бессмыслицу, поскольку разнообразия бессмыслиц вполне достаточно, чтобы охватить вселенную, ее ужасы и ее славу: глубину, поверхность, объем или свернутую плоскость.

## ГЛАВА IV

### Самый великий ирландский фильм ("фильм" Беккета)

#### Проблема

Если верно, как то утверждал ирландский епископ Беркли, что быть — значит быть воспринимаемым (*esse est percipi*), возможно ли уклониться от восприятия? Как стать невоспринимаемым?

#### История проблемы

Можно было бы счесть, что вся история — это история Беркли, которому надоело быть воспринимаемым (и воспринимать). Следовательно, роль, исполнить которую мог только Бастер Китон, это роль епископа Беркли. Или, скорее, это переход от одного ирландца к другому, от Беркли, который воспринимал и которого воспринимали, к Беккету, который исчерпал "все радости *percipere* и *percipi*". Нам, следовательно, необходимо предложить раскадровку (или описание сцен), которая будет несколько отличаться от раскадровки самого Беккета.

#### Условие проблемы

Необходимо, чтобы в самом факте того, что тебя воспринимают, было что-то невыносимое. То, что тебя воспринимают посторонние? Нет — поскольку возможные воспринимающие посторонние теряют всякую силу, стоит только им заметить, что каждый из них тоже воспринимается, причем не только друг другом. Итак, есть что-то страшное в том, что тебя воспринимают, но что?

#### Данные проблемы

До тех пор, пока восприятие (камера) имеет место за спиной персонажа, в нем нет ничего опасного, поскольку оно не осознается. Оно захватывает персонажа только тогда, когда происходит под углом к нему, достаёт его сбоку и даёт ему понять, что его воспринимают. Условно говоря, персонаж начинает сознавать, что его воспринимают, что он "входит в *percipi*", когда камера у него за спиной выступает — с той или иной стороны — за угол в 45°.

#### Сцена первая: стена и лестница, Действие

Персонаж может уменьшить опасность, если будет быстро идти вдоль стены. Действительно, опасность исходит только с одной стороны. Сделать так, чтобы персонаж шел вдоль стены — первейшее кинематографическое действие (все великие режиссеры пробовали его). Очевидно, что действие усложняется, когда движение происходит по вертикали или по спирали, по лестнице, например, так как направление опасности меняется относительно оси. В любом случае, когда угол в 45° превышен, персонаж останавливается, приостанавливает действие, сжимается и закрывает обнаруженную часть лица рукой, платком или капустным листом, которые вполне могли свисать с его шляпы. Таков первый случай, восприятие в действии, которое можно нейтрализовать остановкой действия.

#### Сцена вторая: комната, Восприятие

Второе кинематографическое действие — интерьер, то, что происходит в четырех стенах. В предыдущем случае персонаж не рассматривался как персонаж воспринимающий: камера сообщала ему "слепое" восприятие, которого для его действия было достаточно. Теперь же камера воспринимает персонажа в комнате, и персонаж воспринимает комнату: восприятие удваивается.

В предыдущем случае посторонние могли по возможности воспринимать персонажа, но их нейтратализовала камера. Теперь же воспринимает сам персонаж, его восприятия становятся вещами, которые, в свою очередь, воспринимают его самого: не только животные, зеркала, иконка, фотографии, но и всевозможная утварь (как говорил, вторя Диккенсу, Эйзенштейн: чайник смотрит на меня...). В этом отношении вещи опаснее людей: если я их воспринимаю, то и они меня воспринимают, всякое восприятие как таковое — это восприятие восприятия. Во втором случае выход из положения состоит в том, чтобы выгнать животных, прикрыть зеркало, зачехлить мебель, снять картинку, разорвать фотографии: пресечение двойного восприятия. Только что, на улице, персонаж располагал еще неким пространством-временем и даже обрывками прошлого (фотографиями, которые он имел при себе). В комнате он располагал еще силами, которых хватало для того, чтобы формировать образы, возвращавшие ему его восприятие. Теперь же у него нет ничего, кроме настоящего — в виде герметично закрытой комнаты, из которой исчезла всякая идея пространства и времени, всякий божественный, человеческий, животный или вещественный образ. Остается лишь Колыбель в центре комнаты, поскольку колыбель, как никакое другое ложе — единственный в своем роде предмет обстановки, который предшествует человеку или после человека остается, предмет, что подвешивает нас посреди ничто (туда-сюда-обратно).

### **Сцена третья: колыбель, Аффективность**

Персонажу удалось поместиться в колыбели, задремать в ней — по мере того, как угасали его восприятия. Но восприятие подстерегает его и в колыбели, где оно располагается с двух сторон одновременно. Похоже, оно утратило ту добрую волю, что проявляло раньше, когда спешило прикрыть угол, по которому пришлось по недосмотру, и охраняло персонажа от возможных третьих лиц. Теперь же оно действует умышленно и стремится застигнуть задремавшего врасплох. Персонаж противится, съезживается, все больше и больше слабеет. Этим пользуется камера-восприятие, она окончательно преодолевает угол, разворачивается, оказывается напротив заснувшего персонажа, надвигается на него. Тут-то восприятие и обнаруживает себя — это аффективное восприятие, то есть восприятие себя собой, чистый Аффект. Это двойная рефлексия человека в конвульсиях, лежащего в колыбели. Кри-воглазый, разглядывающий кривоглазого. Она дожидалась-таки своего часа. Вот что страшно: восприятие себя собой, восприятие в этом смысле "неизбывное". Это третье кинематографическое действие, крупный план, аффект, или аффективное восприятие, самовосприятие. Оно тоже угаснет, но только тогда, когда замрет колыбель и умрет персонаж. Не это ли и требовалось — перестать быть, чтобы стать невоспринимаемым, согласно условиям, выдвинутым епископом Беркли?

### **Общий вывод**

Фильм Беккета прошелся по трем основным элементарным образам кино — действие, восприятие, аффективность. Но у Беккета ничего не кончается, ничего не умирает. Когда колыбель замирает, в движение приходит платоновская идея Колыбели, колыбель ума. Ведь когда персонаж умирает, он, как говорил Мэрфи, начинает движение в уме. Ему так же хорошо, как пробке в разбушевавшемся океане. Он больше не движется, зато пребывает в движущейся стихии. Даже его настоящее исчезло — в пустоте, в которой больше нет мрака, в становлении, в котором больше нет явных изменений. В комнате нет больше переборки, и она выпускает в светящуюся пустоту безличный и в то же время единственный в своем роде атом, который не обладает уже Самостью, чтобы отличаться от других или смешиваться с ними. Жизнь, "непрестанная и безусловная" — в том, чтобы стать невоспринимаемым, достичь космического и умственного плеска.

## ГЛАВА V

### О четырех поэтических формулах, которые могли бы резюмировать философию Канта

Время утратило свой стержень...<sup>17</sup>

*Шекспир, Гамлет, I, 5*

Стержень — это ось, на которой вращается дверь. Стержень (Cardo) указывает на то, что время подчиняется именно определенным кардинальным моментам, через которые проходят отмеряемые им периоды. Пока время обладает стержнем, оно подчиняется движению экстенсивному: включает в себе его меру, интервалы, ритм. Часто подчеркивают эту особенность античной философии: подчиненность времени кругообразному движению мира, подобному вращению Двери. Время — это вращающаяся дверь, лабиринт, ведущий к извечному истоку<sup>18</sup>. Имеется целая иерархия движений — сообразно близости к Вечному, сообразно необходимости, совершенству, единообразию, чередованию, сложности витков и осей движения и сообразно тому, куда открываются двери — наряду с соответствующими им единицами Времени. Существует, наверное, некая устремленность времени к освобождению, когда само движение, каковое оно измеряет, оказывается все более и более искаженным, производным, зависящим от материальных метеорологических или земных случайностей; но эта устремленность к низу все равно зависит от приключений движения. Следовательно, время остается подчиненным движению и в своей изначальности, и в своей производности.

Время out of joint, дверь, соскочившая с петель, соответствует первому великому кантовскому перевороту: движение подчиняется времени. Уже не время соотносится с движением, которое оно измеряет, но движение — со временем, которое его обуславливает. Вот почему движение становится не объективным определением, а описанием пространства — пространства, от которого мы должны абстрагироваться, чтобы обнаружить время как условие деяния. Стало быть, время становится однонаправленным и прямолинейным, но уже не в том смысле, что оно измеряло бы некое производное движение, но в самом себе и через себя самое, поскольку оно навязывает любому возможному движению последовательность его определений. Речь идет об исправлении времени. Время утрачивает свою кривизну, придававшуюся ему Богом, который ставил время в зависимость от движения. Оно перестает быть кардинальным и становится порядковым, порядком пустого времени. Во времени нет больше ничего изначального или производного, что зависело бы от движения. Лабиринт изменил свой ход: это уже не круг, не спираль, а нить, чистая прямая линия, таинственность которой лишь возрастает потому, что она проста, неуклонна, ужасна — "лабиринт, который состоит из одной-единственной прямой линии, лабиринт неделимый и непрерывный"<sup>19</sup>. Гёльдерлину виделось, как уже Эдип вступал в этот узкий проход медленного умирания, следуя порядку времени, которое перестало "рифмоваться"<sup>20</sup>. И Ницше — в сходном смысле — видел здесь самую семитскую из греческих трагедий. И все-таки в своих блужданиях Эдип то и дело сбивается с пути. Скорее как раз Гамлет завершает освобождение времени: он совершает подлинный переворот, поскольку его собственное движение не проистекает более лишь из последовательности определений. Гамлет — первый герой, который по-настоящему нуждается во времени, чтобы действовать, тогда как предыдущий герой

<sup>17</sup> The time is out of joint. — Шестов нередко превращал формулу Шекспира в трагический девиз своей мысли — в "Апофеозе беспочвенности" (Pages choisies, Gallimard) и в работе "Разрушающий и созидаящий миры" (L'homme pris au piège, 10—18).

<sup>18</sup> Эрик Альез выявил в античной мысли эту устремленность времени к освобождению, когда движение перестает быть кругообразным: например, "хрематономия" и время денежного обращения у Аристотеля (см.: Eric Alliez, Les temps capitaux, Cerf).

<sup>19</sup> Борхес, "Вымыслы" ("Смерть и буссоль").

<sup>20</sup> См.: Hölderlin, Remarques sur Œdipe (и комментарий Жана Бофре, где анализируется связь с Кантом), 10-18.

претерпевал время как следствие изначального движения (Эсхил) или искаженного действия (Софокл). "Критика чистого разума" — это книга Гамлета, северного принца. Кант находится в исторической ситуации, позволяющей ему схватить направленность переворота: время не является уже ни космическим временем исходного небесного движения, ни патриархальным временем производного метеорологического движения. Оно стало временем города, в нем нет ничего, кроме чистого порядка времени.

Не последовательность определяет время, а время определяет в виде последовательностей составляющие части движения, как они во времени определяются. Если бы время было последовательностью, необходимо было бы, чтобы оно воспоследовало в другое время, и так до бесконечности. Вещи следуют друг за другом в разных временах, но вместе с тем они одновременны и пребывают в каком-то одном времени. Уже не стоит вопрос о том, чтобы определять время через последовательность, пространство — через одновременность, постоянство — через вечность. Постоянство, последовательность и одновременность суть виды или отношения времени (длительность, ряд, совокупность). Это осколки времени. Отныне, как нельзя определять время в виде последовательности, так нельзя определять пространство в виде сосуществования или одновременности. Необходимо, чтобы и пространство, и время обрели совершенно новые определения. Все, что движется и изменяется, пребывает во времени, но само время не изменяется, не движется, равно как и не является вечным. Время — это форма всего, что изменяется и движется, форма, однако, неподвижная и неизменная. Форма не вечная, но как раз форма того, что не вечно, неподвижная форма изменения и движения. Кажется, эта независимая форма указывает на глубокую тайну: требует нового определения времени (и пространства).

### **Я есть другой...**

*Рембо, письмо к Изамбару, май 1871 г., письмо к Демини, 15 мая 1871 г.*

Существовало и другое античное понимание времени — модус мысли или интенсивное движение души: своего рода духовное, монашеское время. Когито Декарта совершает его обмирщение, секуляризацию: я мыслю — это мгновенный акт определения, подразумевающий неопределенное существование (я есмь) и определяющей его как существование некоей мыслящей субстанции (я есмь вещь, которая мыслит). Но как определение могло бы относиться к неопределенному, если не сообщается, каким образом это неопределенное "определимо"? Ибо кантовское требование не оставляет иного выхода, кроме следующего: лишь во времени, в форме времени неопределенное существование оказывается определимым. Так что "я мыслю" затрагивает время и определяет лишь существование некоего "я", которое меняется во времени и в каждое мгновение представляет собой какую-то степень сознания. Время как форма определимости не зависит, следовательно, от интенсивного движения души, напротив, интенсивное создание какой-то степени сознания в мгновении зависит от времени. Кант совершает второе освобождение времени и довершает его обмирщение.

"Мое Я" (Moі) пребывает во времени и непрестанно меняется — это пассивное или, скорее, рецептивное "я", которое испытывает изменения во времени. Я (Je) — это акт (я мыслю), который активно определяет мое существование (я есмь), но может определить его не иначе, как во времени в виде существования некоего пассивного, рецептивного и изменчивого "моего я", каковое представляет себе лишь активность своей собственной мысли. Следовательно, "Мое Я" и "Я" (Moі и Je) разделены линией времени, которая соотносит их друг с другом при условии основополагающего различия. Мое существование может быть определено не как существование активного и самопроизвольного бытия, но как существование пассивного "моего я", которое представляет себя как "Я", то есть произвольность определения в виде Другого, каковой его затрагивает ("парадокс внутреннего смысла"). Согласно Ницше, Эдип определяется чисто пассивным отношением, с которым, однако, соотносится активность, продолжающаяся после его смерти<sup>21</sup>. С тем большим основанием Гамлет обнаруживает свой в высшей степени кантианский

<sup>21</sup> Ницше, Рождение трагедии, § 9.



характер всякий раз, когда является в виде некоего пассивного существования, каковое — будь он актером или спящим — воспринимает активность своей мысли как некоего Другого, который, тем не менее, способен наделить его опасной властью, бросающей вызов чистому разуму. "Метабулия" Мэрфи у Беккета<sup>22</sup>. Гамлет — это не человек скептицизма или сомнения, но человек Критики. Я отделен от себя самого формой времени и, тем не менее, я един и неделим, потому что "Я" по необходимости затрагивает эту форму, осуществляя ее синтез — не только следуя от одной части к другой, но ежемгновенно и потому что "Мое Я" им по необходимости затрагивается как содержание в этой форме. Форма определимого содействует тому, что определенное "Мое Я" представляет себе определение как Другого. Коротко говоря, безумие субъекта соответствует времени, утратившему свой стержень. Речь идет о своего рода двойном отклонении "Я" и "Моего Я" во времени, отклонении, которое относит их друг к другу, привязывает друг к другу. Это и есть нить времени.

Кант некоторым образом зашел дальше Рембо. Ибо великая формула Рембо обретает всю свою силу лишь через схоластические реминисценции. Рембо дает своей формуле аристотелевское толкование: "Тем хуже для дерева, если оно превращается в скрипку! ... Если медь оказывается рожком, она в этом не виновата..." Это подобно отношению концепт-объект, когда концепт — это активная форма, а объект — всего лишь потенциальная материя. Речь идет о модели, муляже. Для Канта, напротив, "Я" — это не концепт, а представление, сопровождающее всякий концепт; а "Мое Я" — не объект, а то, с чем соотносятся все объекты как с непрерывной переменной своих собственных последовательных состояний и как с нескончаемой модуляцией своих степеней в мгновении. Отношение концепт-объект у Канта сохраняется, но оно удваивается отношением "Я"—"Мое Я", каковое образует уже не муляж, а модуляцию. В этом смысле категориальное различение форм как концептов (рожек—скрипка), или материй как объектов (медь—дерево) уступает место непрерывности бесповоротного линейного движения, которое обуславливает необходимость установления новых формальных отношений (времени) и наличия нового материала (феномена): это как если бы в Канте уже слышался Бетховен, а вскоре и непрерывная вариация Вагнера.

Если "Я" определяет наше существование как существование пассивного и изменчивого во времени "моего я", время является тем формальным отношением, согласно которому разум волнует самого себя аффектом или тем способом, посредством которого мы изнутри волнуем себя аффектом. То есть время может быть определено как Аффект, самоаффектация или, по меньшей мере, как формальная возможность взволновать себя аффектом. Именно в этом смысле время как неподвижная форма, которую более невозможно определить как простую последовательность, оказывается формой интериорности (внутренний смысл), тогда как пространство, которое более невозможно определить как сосуществование или одновременность, оказывается со своей стороны формой экстериорности, формальной возможностью быть аффективно взволнованным чем-то другим в качестве внешнего объекта. Форма интериорности не означает лишь то, что время внутри разума, поскольку пространство таково не в меньшей степени. Форма экстериорности также не означает просто того, что пространство предполагает "нечто другое", поскольку именно оно, напротив, делает возможным всякое представление объектов в качестве других или внешних. Но это значит, что экстериорность содержит столько же имманентности (поскольку пространство остается изнутри моего разума), сколько интериорность — трансцендентности (поскольку мой разум по отношению ко времени представлен как нечто отличное от "моего я"). Не в том дело, что время внутри нас или, по крайней мере, не то чтобы оно так уж внутри нас, это мы внутри времени и в этом качестве всегда отделены им от того, что, волнуя его аффектом, нас определяет. Интериорность непрестанно углубляет нас в нас самих, раскалывает нас в нас самих, нас раздваивает, хотя наше единство остается целым и невредимым. Раздвоение, которое не доходит до конца, потому что время конца не имеет, — но смятение, колебание, каковые учреждают время подобно тому, как скольжение, колыхание учреждает беспредельное пространство.

---

<sup>22</sup> Беккет, Мэрфи, гл. VI.

**.. . Чрезвычайно мучительно, когда тобой управляют по законам, которых ты не знаешь. .. Сам характер этих законов требует, чтобы их содержание сохранялось в тайне.**

*Кафка, К вопросу о законах*

Скорее уж закон как таковой, поскольку законы, которых ты не знаешь, неотличимы друг от друга. Античное сознание говорит нам о законах, потому что они позволяют нам узнать Благо или лучшее в тех или иных условиях: законы свидетельствуют, что есть Благо, из которого они проистекают. Законы — это "второй ресурс", представитель Блага в мире, покинутом богами. Когда истинный Политик в отсутствии, он оставляет общие директивы, которые должно познать людям, дабы управлять собой. Следовательно, с точки зрения познания, законы — это некая имитация Блага в том или ином определенном случае.

Кант, напротив, совершает в "Критике практического разума" переворот в отношениях закона и Блага и возвышает тем самым закон до чистой и пустой единичности: благо то, что говорит Закон, благо зависит от закона, а не наоборот. Закон как первый принцип не имеет ни интериорности, ни содержания, поскольку любое содержание вновь привело бы закон к некоему Благут, имитацией коего он бы являлся. Закон есть чистая форма и не имеет объекта — ни чувственного, ни умопостигаемого. Он говорит нам не о том, что нужно делать, но какому субъективному правилу нужно подчиняться, каково бы ни было наше действие. Моральным будет всякое действие, максима коего может быть непротиворечиво помыслена как нечто всеобщее и движущая сила коего не будет иметь иного объекта, кроме этой максимы (ложь, к примеру, невозможно помыслить как нечто всеобщее, потому что она предполагает людей, которые в нее верят и которые, веря в нее, не лгут). Закон, следовательно, определяется как чистая форма всеобщности. Он говорит нам не о том, какую цель должна преследовать воля, дабы быть доброй, а о том, какую форму она должна принять, дабы быть моральной. Он не говорит о том, что нужно, он просто говорит: "Нужно!" — пусть даже придется выводить отсюда благо, то есть объекты этого чистого императива. Закон не познан, потому что в нем и нечего познавать — это объект чисто практического, а не теоретического или спекулятивного определения.

Закон неотличим от его объявления, а его объявление неотличимо от применения, исполнения. Если закон первичен, то невозможно различить "обвинение", "защиту" и "приговор"<sup>23</sup>. Он сливается со своим отпечатком в нашем сердце и нашей плоти. Но тем самым он не дает нам высшего знания наших прегрешений. Ведь игла его выводит на нас: Действуй из долга (а не только в соответствии с долгом)... Он не пишет ничего другого. Фрейд показал, что если долг предполагает отказ от интересов и склонностей, то действие закона будет тем сильнее и неумолимее, чем глубже будет наш отказ. Он, стало быть, становится только строже, когда мы в точности ему следуем. Не щадит самых святых из святых<sup>24</sup>. Он никогда не избавляет нас — ни от наших добродетелей, ни от наших пороков или прегрешений: посему всякое оправдание всегда мнимое, а моральное сознание, отнюдь не умиротворяясь, черпает силу из наших отказов и бьет еще сильнее. Это уже не Гамлет, а Брут. Каким образом закон открыл бы свой секрет, не сделав невозможным отказ, которым он питается? На оправдание, можно лишь надеяться, "что помогает от бессилия спекулятивного разума" — уже не в тот или иной момент, а с точки зрения идущего до бесконечности прогресса во все более требовательном соответствии закону (освящение как сознание упорства в моральном прогрессе). Этот путь, который выходит за пределы нашей жизни и требует бессмертия души, следует по прямой линии неумолимого и непрестанного времени, на которой мы остаемся в постоянном соприкосновении с законом. Но именно это продление не столько ведет нас в рай, сколько сразу же обустроивает в здешнем аду. Не столько возвещает нам бессмертие, сколько по капле выделяет "медленную смерть" и непрестанно отсрочивает судилище закона. Когда время теряет свой стержень, нам должно отказаться от античного цикла

<sup>23</sup> Кафка, Защитники.

<sup>24</sup> Фрейд, Недовольство культурой: "Любой отказ от влечений становится динамичным источником совести и всякий раз усиливает ее строгость и нетерпимость" (и напоминание о Гамлете).

прегрешений и искуплений, дабы следовать по бесконечной дороге медленной смерти, отсроченного суда или неоплатного долга. Время не предоставляет нам иной юридической альтернативы кроме той, что предложил Кафка в "Процессе": или "мнимое оправдание", или "бесконечные проволочки".

**Добраться до неизвестного через разупорядочивание всех чувств...  
длительное, обширное и обдуманное разупорядочивание всех чувств.**

*Рембо, там же*

Или, скорее, через беспорядочное упражнение всех способностей. Такой могла бы быть четвертая формула сокровенного романтика Канта в "Критике способности суждения". Дело в том, что в двух других "Критиках" различные субъективные способности вступали в отношения друг с другом, но эти отношения были строго упорядочены, так что всегда имелась некая преобладающая или определяющая, основополагающая способность, которая навязывала свое правило остальным. Способностей было хоть отбавляй: внешний смысл, внутренний смысл, воображение, рассудок, разум, — и все замечательно определены. Но в "Критике чистого разума" преобладал рассудок, потому что он определял внутренний смысл посредством синтеза воображения, и даже разум подчинялся той роли, которую ему предписывал рассудок. В "Критике практического разума" основополагающим был разум, потому что это он учреждал чистую форму всеобщности закона, тогда как другие способности по возможности следовали ему (рассудок применял закон, воображение воспринимало объявление закона, внутренний смысл испытывал его последствия или санкции). Но вот Кант, достигнув того возраста, в котором великие писатели редко находят что-либо новое, сталкивается с проблемой, которая вовлекает его в необычайное предприятие: коль скоро способности могут вступать между собой в переменные, но поочередно упорядочиваемые друг другом отношения, необходимо, чтобы все вместе они были способны на свободные и беспорядочные отношения, благодаря которым каждая из них может быть доведена до предела и тем не менее будет способна к какой-нибудь гармонии с другими. Такова будет "Критика способности суждения" как основа романтизма.

Это уже не эстетика "Критики чистого разума", в которой чувственное рассматривалось как качество, соотносимое с объектом во времени и пространстве; это и не логика чувственного, ни даже некий новый логос, который сводился бы к времени. Речь идет об эстетике Прекрасного и Возвышенного, где чувственное самоценно и разворачивается в пафосе по ту сторону всякой логики, который будет схватывать время в его возникновении, доходя до самого начала его нити и его смятения. Это уже не Аффект "Критики чистого разума", который соотносил "Мое Я" с "Я" в еще упорядоченном порядке времени отношения — это Пафос, который позволяет им развиваться свободно и составлять тем самым в качестве источников времени причудливые сочетания, "произвольные формы возможных интуиции". Это уже не определение "Я", которое должно примыкать к определмости "Моего Я" и учреждать тем самым познание, — теперь это неопределенное единство всех способностей (Душа), которое дает нам доступ к неизвестному.

В самом деле, в "Критике способности суждения" речь именно о том, каким образом некоторые феномены, которые будут определять Прекрасное, придают внутреннему чувству времени некое независимое дополнительное измерение, воображению — способность к свободной рефлексии, рассудку — бесконечное могущество концептуализации. Разнообразные способности обретают согласие, не определяемое ни одной из них, и тем более глубокое, что оно не подчиняется никакому правилу и подтверждает самопроизвольное согласие "Моего Я" и "Я" в условиях прекрасной Природы. В этом смысле Прекрасное заходит еще дальше: оно играет различными способностями так, что они сталкиваются, как борцы на арене, когда одна доводит другую до крайности или предела, а другая, отвечая, доводит первую до такого вдохновения, которого той не достичь в одиночку. Один доводит до предела другого, но каждый действует так, чтобы один преодолевал предел другого. Способности вступают в отношения на самой что ни есть глубине и в самой что ни есть причудливости. Они сжимают друг друга, держась друг от друга как

можно дальше. Это ужасная борьба между воображением и разумом, но также рассудком, внутренним чувством, — борьба, эпизоды которой будут двумя формами Возвышенного, затем Гением. Буря внутри разверзшейся в субъекте пропасти. В двух других "Критиках" преобладающая или основополагающая способность была такова, что другие способности предоставляли ей ближайшие возможности гармонии. Теперь же — упражняясь на пределах — различные способности взаимообразно предоставляют самые удаленные друг от друга возможности гармонии, так что согласие их в сущности своей диссонирует. Освобождение диссонанса, разногласное согласие — вот великое открытие Канта в "Критике способности суждения", последний кантовский переворот. Разделение, которое объединяет — такова была первая тема Канта в "Критике чистого разума". Но в конце он приходит к несогласованности, которая согласует. Беспорядочное упражнение всех способностей, которое будет определять будущую философию, как для Рембо разупорядоченность всех чувств будет определять поэзию будущего. Новая музыка — как несогласованность и как разногласное согласие, источник времени.

Вот почему мы предложили четыре формулы, которые, очевидно, произвольны по отношению к Канту, но не произвольны по отношению к тому, что оставил нам Кант для настоящего и будущего. В восхитительном тексте Квинси "Последние дни Иммануила Канта" все уже было сказано, но это изнанка того, что находит развитие в четырех поэтических формулах кантианства. Речь о шекспировском аспекте Канта, который начинается как Гамлет, а кончается королем Лиром, дочерьми которого станут посткантианцы.

## ГЛАВА VI

### Ницше и Святой Павел, Лоуренс и Иоанн Патмосский

Это не тот, не может быть, чтобы это был один и тот же... Лоуренс вступает в ученый спор тех, кто хочет знать, написаны ли Евангелие и Апокалипсис одним и тем же Иоанном<sup>25</sup>. Лоуренс приводит аргументы весьма личного характера, которые только выигрывают от того, что предполагают метод оценки, типологию: Евангелие и Апокалипсис не могли быть написаны человеком одного и того же типа. Не суть важно, что каждый из текстов сам по себе сложен, или разнороден, и столько всего в себе соединяет. Речь не о двух индивидах, не о двух авторах, а о двух человеческих типах, или о двух областях души, о двух совершенно отличных друг от друга совокупностях. Евангелие — это нечто аристократическое, индивидуальное, нежное, любвеобильное, декадентское, еще довольно ученое. Апокалипсис — нечто коллективное, народное, неученое, злобное и дикое. Во избежание недоразумений каждому из этих слов следовало бы дать объяснение. Но и без того ясно, что евангелист и апокалипсист — не один и тот же человек. Иоанн Патмосский даже не надевает ни маски евангелиста, ни маски Христа, он изобретает другую, изготавливает другую маску, которая демаскирует Христа или накладывается на Христову маску. Иоанн Патмосский работает в окружении вселенского ужаса и смерти, тогда как Евангелие и Христос работают на человеческую, духовную любовь.

Христос изобретал религию любви (практику, способ прожить жизнь, а не верование), Апокалипсис несет с собой религию Власти — верование, страшный способ судить. Вместо дара Христова — неоплатный долг.

Само собой разумеется, что перед чтением текста Лоуренса лучше прочитать или перечитать текст Апокалипсиса. Сразу станет понятной актуальность Апокалипсиса и актуальность Лоуренса, который ее изобличает. Эта актуальность не в исторических соответствиях типа Нерон = Гитлер = Антихрист. Тем более не в надисторическом ощущении концов света и тысячелетия с их атомной, экономической, экологической и научно-фантастической паникой. Мы купаемся в Апокалипсисе скорее уж из-за того, что он внушает каждому из нас образ жизни, выживания и суждения. Это книга каждого из тех, кто мыслит себя чудом выжившим. Книга тех, кого называют Зомби.

Лоуренс очень близок к Ницше. Можно предположить, что Лоуренс не написал бы своего текста без "Антихриста" Ницше. Но и Ницше не был первым. Ни даже Спиноза. Несколько "провидцев" уже противопоставляли Христа как исполненную любви личность — христианству как смертоносному предприятию. Они не страдали избытком благосклонности к Христу, но испытывали потребность не путать его с христианством. Ницше открыл великую оппозицию Христа и святого Павла: Христос — самый нежный, самый любвеобильный из декадентов, своего рода Будда, который освобождал нас от гнета священников и от всякой идеи греха, наказания, воздаяния, суждения, смерти и того, что после смерти; и этот человек благой вести обрел двойника в лице черного святого Павла, который удерживал Христа на кресте, непрестанно возвращал его туда, воскрешал, делал упор на вечной жизни, изобретал тип священника, который был пострашнее прежних со "своей техникой священнической тирании, техникой сбивания в стадо: с верой в бессмертие, то есть доктриной осуждения". Лоуренс подхватывает эту оппозицию, но на сей раз противопоставляет Христа красному Иоанну Патмосскому, автору Апокалипсиса. Это предсмертная книга Лоуренса, поскольку она появляется незадолго до красной смерти этого харкающего кровью чахоточника, как "Антихрист" появился незадолго до крушения Ницше. Перед смертью — последнее "радостное послание", последняя благая весть. Речь не о том, будто

---

<sup>25</sup> Что касается текста и комментариев к "Апокалипсису", см.: Charles Briitsh, *La clarté de l'Apocalypse*, Genève (по вопросу авторства с. 397-405). Ученые доводы в пользу отождествления авторов кажутся малоубедительными. — Во всех последующих примечаниях, за исключением 10-го, ссылка 'Apocalypse' означает текст Лоуренса: Lawrence, *Apocalypse*, Balland.

Лоуренс имитировал Ницше. Он, скорее, поднимает стрелу — стрелу Ницше — и снова запускает ее, по-другому натянув лук, в другое место, на другую планету, в другую публику: "Природа посылает философа в человечество словно стрелу; она не целится, но питает надежду, что стрела куда-то вонзится"<sup>26</sup>. Лоуренс возобновляет попытку Ницше, избирая своей целью не святого Павла, а Иоанна Патмосск-го. От попытки до попытки многое меняется или дополняет друг друга, и даже общее в них складывается по силе, по новизне.

Начинание Христа является индивидуальным. Сам по себе индивид не так уж противостоит коллективу; зато индивидуальное и коллективное противостоят друг другу в каждом из нас как две различные области души. Ведь Христос мало обращается к коллективному в нас. Его проблема "была скорее в том, чтобы разрушить коллективную систему священства-Ветхого Завета, иудейского священства и его власти, правда, лишь для того, чтобы сорвать с индивидуальной души эту оболочку. Ну а 'Кесарю кесарево' он оставил бы. В чем и заключается его аристократизм. Ему думалось, что для изгнания засевших в глубинах коллективной души чудовищ достаточно будет культуры души индивидуальной. Политическое заблуждение. Он предоставил нам самим разделаться с коллективной душой, с Кесарем — вне нас и внутри нас, с Властью — вне нас и внутри нас. В этом отношении он постоянно обманывал ожидания своих апостолов и учеников. Причем можно подумать, что делал это нарочно. Не хотел быть учителем, помогать своим ученикам (хотел, как сам говорил, лишь любить их, но что за этим крылось?)". "Он никогда по-настоящему не был с ними, даже не работал, ничего не делал вместе с ними. Все время был один. Он их в высшей степени заинтриговал и в чем-то предоставил самим себе. Отказался стать могущественным облеченным плотью и кровью вождем: потребность чувствовать, присущая такому человеку, как Иуда; поняв, что его предали, он предал в свою очередь"<sup>27</sup>. Ученики и апостолы отплатили за это Христу: отречение, предательство, фальсификация, постыдная подтасовка Вести. Лоуренс утверждает, что главным действующим лицом в христианстве является Иуда<sup>28</sup>. А затем идет Иоанн Патмосский, а за ним святой Павел. В выгодном свете они выставляют протест коллективной души, то, чем пренебрег Христос. Апокалипсис в выгодном свете выставляет притязание "бедных" и "слабых", ведь они вовсе не такие, какими кажутся, — не смиренные и несчастные, а весьма опасные люди, не имеющие иной души, кроме коллективной. Среди лучших страниц Ло-уренса — страницы об Агнце: Иоанн Патмосский предвещает появление льва Иуды, но появляется Агнец, рогатый агнец, который рычит, как лев, и почему-то не вызывает доверия, агнец тем более жестокосердный и страшный, что выставляет себя жертвой, а не жрецом или палачом. Палач палачом, куда страшнее других. "Иоанн обращает внимание на агнца, которого как бы заклали, но что-то не видно, чтобы он был закланный, зато видно, как он обрекает на заклятие миллионы людей; даже в конце, когда он является в победоносных окровавленных одеждах, кровь не его.."<sup>29</sup> Настоящим Антихристом будет христианство; оно грешит против истины, силой придает Христу коллективную душу, а коллективной душе, напротив, — индивидуальное обличье, агнца Божьего. Христианство и Иоанн Патмосский заложили основу нового типа человека и мыслителя, который жив и по сей день, который снова царствует: плотоядный агнец — агнец, который кусается и кричит: "На помощь, ну что я вам такого сделал? Все это для вашего же блага и для нашего общего дела". Что за прелюбопытное обличье — обличье современного философа. Этим агнцам в львиных шкурах и с выпирающими клыками нет уже нужды рядиться в одежды святош, им ни. к чему, как говорил Лоуренс, Армия Спасения: они завладели множеством выразительных средств, множеством народных сил.

Власть — вот чего домогается коллективная душа. Ло-уренс не прост, сразу его не поймешь. Коллективная душа не хочет просто-напросто захватить власть или сменить деспота. Что-то в ней жаждет разрушения власти, она ненавидит власть и могущество, Иоанн Патмосский

<sup>26</sup> Ницше, Шопенгауэр как воспитатель, § 7.

<sup>27</sup> Apocalypse, ch. III, p. 60.

<sup>28</sup> "Разве вы не понимаете, что в действительности обожаєте принцип Иуды? Иуда — вот настоящий герой, без него не было бы никакой драмы... Когда люди говорят Христос, они имеют в виду Иуду. Они находят в нем смачный вкус, а Христос был его крестным отцом..." (Lawrence, *Le verge d'Aaron*, Gallimard, p. 94).

<sup>29</sup> Apocalypse, ch. IX, p. 116.

от всего сердца ненавидит Кесаря и Римскую империю. Но, с другой стороны, она хочет просочиться во все щели власти, повсюду развести ее очаги, распространить их по всей вселенной: хочет власти космополитической, но не явной, как власть Империи, а в каждом уголке и закоулке, в каждом темном закутке, в каждой складке коллективной души<sup>30</sup>. Наконец и прежде всего она жаждет той высшей власти, что не говорит с богами, но вызывает к одному-единственному безоговорочному Богу и судит все другие власти. Христианство не заключает пакта с Римской империей, оно ее преобразует. С Апокалипсисом христианство изобретает новый вид власти — систему Суда. Художник Гюстав Курбе (у Курбе и Лоуренса много общего) рассказывал о людях, которые вскакивают по ночам с криком: "Хочу судить, мне нужно судить!" Воля к разрушению, воля к тому, чтобы проникнуть в каждый уголок, воля навсегда оставить за собой последнее слово: тройная воля, в которой говорит одна-единственная упрямая воля — Сын, Отец и Святой Дух. Станным образом власть меняется по природе, протяженности, распределению, интенсивности, средствам и целям. Противовласть — власть закоулков и последних людей. Власть существует отныне не иначе, как в виде долговременной политики мщения, долговременного нарциссического предприятия коллективной души. Реванш и самопрославление слабых людей, говорит Лоуренс-Ницше: даже греческий асфодил станет христианским нарциссом<sup>31</sup>. И какие подробности в перечне мщений и прославлений... Слабых людей невозможно упрекнуть лишь в одном — что они недостаточно тверды, недостаточно преисполнены сознанием своей славы и своей правоты.

Однако для этого предприятия коллективной души нужно будет вывести новую расу священников, изобрести новый тип, пусть даже и придется повернуть его против иудейского священника. Последнему недоставало ни всеобщности, ни верховности, он был местного значения и все чего-то ждал. Нужно будет, чтобы на смену иудейскому священнику пришел священник христианский, пусть даже придется, чтобы и тот и другой повернулись против Христа. Христа подвергнут самому тяжкому испытанию: его превратят в героя коллективной души, его заставят дать коллективной душе то, чего он никогда не хотел давать. Или, скорее, христианство придаст ему то, что всегда было ему ненавистно — коллективное "Я", коллективную душу. Апокалипсис — это привитое Христу уродливое "я". Иоанн Патмосский вкладывает в это все свои силы: "Все время знаки власти, никогда никаких знаков любви. Христос — все время завоеватель, всемогущий разрушитель со сверкающим мечом в руках, истребитель людей, доводящий свое дело до того, что кровь заливает лошадиные удила. Нет никакого спасителя, никогда. Сын человеческий из Апокалипсиса приходит на землю и приносит с собой новую и страшную власть, которая намного превосходит власть Помпея, Александра или Кира. Власть, ужасная истребительная власть... Просто оторопь берет.."<sup>32</sup> Для этого Христа и воскресят, сделают уколы. Того, кто не судил и не хотел судить, превратят в главное колесо машины Суда. Ведь мщение слабых, или новая власть, возникает именно тогда, когда осуждение, эта отвратительная способность души, становится ее ведущей способностью. (Ответ на второстепенный вопрос о христианской философии: да, существует христианская философия, правда, не столько в связи с вероисповеданием, сколько с того момента, когда суждение начинают рассматривать как самостоятельную способность, нуждающуюся в этом качестве в системе и божественном ручательстве.) Апокалипсис выиграл, мы так и не выбрались из системы суда. Я жил престолами, а тем, кто на них восседал, была дана власть судить".

Метод Апокалипсиса в этом отношении умопомрачителен. В порядке времени иудеи изобрели нечто весьма важное — отсроченную судьбу. Избранный народ потерпел крах в своем имперском притязании и принялся ждать, ждал-ждал и стал "народом с отсроченной судьбой"<sup>33</sup>. Такое положение характерно, по сути, для всякого иудейского профетизма и объясняет присутствие у пророков апокалиптических моментов. Новизна Апокалипсиса, однако,

<sup>30</sup> Ницше, Антихрист, § 17: Бог "повсюду как у себя дома, великий космополит..., но он остался иудеем, остался богом закутка, всех темных углов и закоулков... Во все времена царствие его в мире — это царствие преисподнее, приют, царствие-подполье. ..."

<sup>31</sup> Lawrence, *Promenades étrusques*, Gallimard, p. 23-24.

<sup>32</sup> *Apocalypse*, ch. VI, p. 83.

<sup>33</sup> *Apocalypse*, ch. VI, p. 80.

заключается в том, что ожидание становится в нем объектом беспрецедентного программирования. Похоже, что Апокалипсис — это первая великая книга-программа, для великого спектакля. Обмирание и умирание, семь печатей, семь труб, семь чаш, первое воскрешение, тысячелетие, второе воскрешение — есть чем занять ожидание, заполнить его. Нечто вроде "Фоли-Бержер" — небесный град и адское озеро, горящее серою. В озере для врагов припасен весь набор напастей, казней, бедствий, в граде — вся слава для избранных, их потребность соизмерять свое само-славление с горестями других: в этом долговременном реванше слабых людей все расписано по минутам. Именно дух мщенья вводит программирование в ожидание ("мщение — это яство, которое..."). Нужно чем-нибудь занять ожидающих. Нужно, чтобы ожидание было полностью расписанным: души, обреченные на муки мученические, должны дожидаться, пока перед началом спектакля соберутся все мученики<sup>34</sup>. И малое ожидание, на полчаса, по снятии седьмой печати, и великое ожидание в тысячу лет... Но, главное, нужно, чтобы запрограммированным был Конец. "Им было нужно знать и конец, и начало, никогда прежде люди так не стремились знать конец творения... Пламя ненависти и отвратительная жажда конца света"<sup>35</sup>. Есть там элемент, который принадлежит не столько Ветхому Завету, сколько коллективной душе, и который противопоставляет апокалиптическое видение и пророческое слово, апокалиптическую программу и пророческий замысел. Ведь даже если пророк дожидается, преисполнившись злобой, он все равно остается во времени, в жизни и ожидает пришествия. И ожидает пришествие как нечто непредвиденное и новое, коего присутствие или вызревание в промысле Божиим только ему ведомо. Тогда как христианство уже может ожидать лишь возвращения — возвращения чего-то в мельчайших подробностях запрограммированного. В самом деле, если Христос умер, то центр тяжести смещается, он уже не в жизни, он переходит за жизнь, в то, что после жизни. С наступлением христианства меняется смысл отсроченной судьбы, поскольку она уже не просто отсрочивается, но просрочивается, переносится на после смерти, после смерти Христа и смерти каждого<sup>36</sup>. Тогда возникает необходимость заполнить это чудовищное, растянутое время — между Смертью и Концом, Смертью и Вечностью. Его можно заполнить лишь видениями: "и взглянул я, и вот...", "и увидел я..." Апокалиптическое видение сменяет пророческое слово, программирование сменяет промысел и деяние, настоящий фантазмагорический театр приходит на смену как деяниям пророков, так и Христовым страстям. Фантазмы, фантазмы, выражение инстинкта мщенья, орудие мщенья слабых людей. Апокалипсис порывает с профетизмом, но главным образом — с элегантно имманентностью Христа, который вечность ощущал прежде всего в жизни, себя мог ощущать не иначе, как в жизни ("чувствовать себя на небесах"<sup>37</sup>).

И тем не менее нетрудно обнаружить иудейскую подоплеку Апокалипсиса: не только отсроченная судьба, но целая система воздаяния-наказания, греха-искупления, потребность в том, чтобы враг страдал как можно дольше — не только плотью, но и духовно, короче говоря, рождение морали и аллегории как выражения морали, как средства морализации ... Но в Апокалипсисе интереснее присутствие и возвращение к жизни искаженной языческой подоплеку. Нет ничего удивительного в том, что Апокалипсис является сложносоставной книгой, скорее уж следовало бы удивиться тому, что в это время какая-нибудь книга тех времен не была бы сложносоставной. Однако Лоуренс различает два вида или, скорее, два полюса сложносоставных книг: полюс расширения, когда книга захватывает множество других книг — разных авторов, разных мест происхождения, традиций и т. д.; и полюс углубления, когда она сама налезает на множество пластов, их пересекает, перемешивает их при необходимости, обнажая какой-нибудь подслон в более свежем слое — уже не синкретизм, а книга-зонд. Слои языческий, иудейский и христианский — вот что отличает большие куски Апокалипсиса, пусть даже при этом языческие отложения

<sup>34</sup> Глава VI Апокалипсиса: "Доколе, Владыка святой и истинный, не судишь и не мстишь живущим на Земле за кровь нашу? ... И было сказано им, чтобы они успокоились на малое время, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число".

<sup>35</sup> Apocalypse, ch. VI, p. 81-82.

<sup>36</sup> Ницше, Антихрист, §42: "Павел просто переложил центр тяжести всего этого бытия за это бытие — в ложь о "воскресшем" Иисусе. В сущности, ему не нужна была жизнь Спасителя — ему нужна была смерть на кресте и кое-что еще..."

<sup>37</sup> Apocalypse, ch. XV, p. 155.



просачиваются в щели христианского слоя, заполняют пустоты христианства (Лоуренс разбирает пример знаменитой XII главы Апокалипсиса, где языческий миф о божественном происхождении от Жены, облеченной в солнце, и большого красного дракона заполняет пустоту касательно происхождения Христа). В Библии не часто встретишь такого рода реанимацию язычества. Можно подумать, что пророки, евангелисты, да и сам святой Павел прекрасно разбирались в небесных телах, звездах и языческих культах, но решили максимально сократить, прикрыть этот слой. Только в одном случае иудеи испытывают абсолютную необходимость к нему вернуться — когда речь о том, чтобы видеть, когда им нужно видеть, когда Видение обретает определенную независимость по отношению к Слову. "В эпоху, наступившую после Давида, иудеи не имели собственных глаз, они столь пристально вглядывались в своего Иегову, что ослепли и стали смотреть на мир глазами своих соседей; когда пророкам доводилось иметь видения, видения эти были, наверное, халдейскими или ассирийскими. Они заимствовали других богов для того, чтобы узреть своего собственного незримого Бога"<sup>38</sup>. Люди нового Слова нуждаются в старом языческом оке. Это поистине так касательно апокалиптических элементов, появляющихся у пророков. Иезекиилю необходимо Анаксимандрово колесо в колесе ("какое облегчение, когда колеса Анаксимандра обнаруживаются у Иезекииля..."). Но более всего в восстановлении языческой основы нуждается автор Апокалипсиса, книги Видений — Иоанн Патмосский, оказавшийся для этого в наилучшем положении. Иоанн очень плохо и очень мало знал Иисуса, Евангелия, "зато, похоже, прекрасно разобрался в языческой символике, в ее отличии от иудейских или христианских символов"<sup>39</sup>.

Вот и Лоуренс — со всем своим отвращением к Апокалипсису, сквозь это отвращение — испытывает смутную симпатию, даже своего рода восхищение к этой книге: и именно потому, что в ней так много отложений и наслоений. Ницше тоже случалось испытывать особого рода зачарованность тем, что казалось ему ужасным и отвратительным. "Как интересно", — говорил он. Нет никакого сомнения, что Лоуренс симпатизирует Иоанну Патмосскому, находит его интересным, возможно, самым интересным человеком, находит в нем преувеличение и заносчивость, которые не лишены очарования. Дело в том, что "слабые", эти люди озлобления, ждут не дождутся отмщения и наделены твердостью, которую они обращают к собственной выгоде, к собственной славе, хотя она идет не от них. Их глубокое невежество, исключительное положение книги, которая принимает для них облик КНИГИ, Библии и, в частности, Апокалипсиса, — способствуют их восприимчивости к напору весьма древнего пласта, скрытого отложения, о которых другие уже знать ничего не хотят. Святой Павел, к примеру, еще аристократ: не на манер Иисуса, а другого типа, он слишком учен для того, чтобы не суметь распознать и тем самым стереть или вытеснить отложения, которые угрожают его программе. И потому какой цензурной обработке подвергнет святой Павел языческую и, выборочно, иудейскую основу! Иудейская основа необходима ему в пересмотренном, исправленном и преобразованном виде, но при этом ему нужно, чтобы языческая основа оставалась глубоко запрятанной. И ему для этого достает учености. Тогда как Иоанн Патмосский — человек из народа. Своего рода невежественный валлийский рудокоп. Лоуренс начинает свой ком-ментарий Апокалипсиса с портретной зарисовки английских рудокопов, которых он хорошо знал и которыми восхищался: твердые, очень твердые люди, наделенные "особым чувством грубой и дикой мощи", люди религиозные по определению — в своей мстительности и самопрославлении, — которые, размахивая Апокалипсисом, устраивают мрачные вторичные вечера в первозданных молевых домах методистов<sup>40</sup>. Настоящим главой их является не апостол Иоанн и не святой Павел, а Иоанн Патмосский. У них коллективная и народная душа христианства, тогда как святой Павел (и Ленин тоже, скажет Лоуренс) — все еще аристократ, который идет в народ. Рудокопы разбираются в пластах. Им нет нужды читать, ибо в них самих рокошет языческая основа. Они-то и открываются языческому пласту, извлекают его на свет, притягивают к себе и при этом приговаривают: вот он уголёк, вот он Христос. Они совершают самое чудовищное извращение этого пласта, ставя его на службу христианского, механического и технического мира. Апокалипсис — это огромное

<sup>38</sup> Apocalypse, ch. VI, p. 85.

<sup>39</sup> Apocalypse, ch. VI, p.

<sup>40</sup> Apocalypse, ch. II, p. 49.

машинное отделение, устройство уже индустриальное, Метрополис. В силу своего жизненного опыта Лоуренс принимает Иоанна Патмосского за английского рудокопа, Апокалипсис — за серию гравюр, развешанных в доме рудокопа, зеркало народного, твердого, безжалостного и набожного лика. Речь о том же самом деле, что и дело святого Павла, о том же самом предприятии, но это совсем другой тип человека, другой прием и даже другая функция: святой Павел — верховный директор, а Иоанн Патмосский — рабочий, страшный рабочий последнего часа. Глава предприятия должен запрещать, подвергать цензуре, делать отбор, а рабочий — ковать, растягивать, сжимать, переделывать материал... Вот почему не стоит думать, будто бы в связке Ницше-Лоуренс различие в целях — для одного святой Павел, для другого Иоанн Патмосский — является второстепенным и анекдотичным. Оно определяет коренное отличие двух книг. Лоуренс, конечно же, подхватывает стрелу Ницше, но пускает ее совершенно в другую сторону, пусть даже оба оказываются в одном и том же аду, деменция и кровохарканье, ведь святой Павел и Иоанн Патмосский занимают все небо.

Но Лоуренс возвращается к своему презрению и отвращению к Иоанну Патмосскому. Ибо чему она служит, вся эта реанимация языческого мира — в первой части местами даже волнительная и грандиозная, — на чью службу поставлена она во второй части? Нельзя сказать, что Иоанн ненавидит язычество: "Он приемлет его почти так же естественно, как свою собственную иудейскую культуру, причем намного естественнее, чем новый христианский дух, который ему чужд". Его враг — не язычники, а Римская империя. Ведь язычники — это никоим образом не римляне, а скорее этруски; это даже не греки, а люди Эгейского моря, Эгейской цивилизации. Но чтобы подкрепить в своем видении падение Римской империи, следует собрать воедино, призвать, воскресить весь Космос целиком и полностью, следует даже его разрушить, дабы он увлек за собой и похоронил под своими обломками Римскую империю. Вот в чем это причудливое извращение, эта причудливая уловка, посредством которой врага атакуют не напрямую: чтобы обосновать свою верховную власть и свой небесный град, Апокалипсис нуждается в разрушении мира, и только язычество предоставляет ему некий мир, некий космос. Стало быть, он взывает к языческому космосу, дабы положить ему конец, дабы подвергнуть его умопомрачительному разрушению. Лоуренс определяет космос очень просто: это место великих жизненных символов и животворящих связей, жизнь-более-чем-личная. Космические соединения иудеи заменят союзом Бога с избранным народом; над — или под — личностную жизнь христиане заменят жалкой личной связью души с Христом; символы иудеи и христиане заменят аллегорией. И этому языческому миру, который, несмотря ни на что, остался жив, который продолжает властвовать в глубине нас, Апокалипсис угождает, к нему взывает, заново извлекает на свет — правда, для своей собственной надобности, для того чтобы убить его по-настоящему, даже не из прямой ненависти, а оттого, что он необходим ему как средство. Космосу было нанесено немало ударов, но умирает он от Апокалипсиса.

Когда язычники говорили о мире, то их всегда интересовали начала, как и скачки от одного цикла к другому; теперь же, в завершение длинной прямой линии, имеется конец, и нас, некрофилов, только этот конец и интересует, лишь бы он был окончательным. Когда язычники, досократики говорили о разрушении, они усматривали в нем несправедливость, идущую от переизбытка одной стихии относительно другой, несправедливость и считалась в первую очередь разрушительной силой. Теперь же справедливым называют разрушение, воля к разрушению называется Справедливостью и Святостью. Таков вклад Апокалипсиса: римлянам отнюдь не ставят в упрек того, что они разрушители, не держат на них за это зла, хотя это было бы естественным, Риму-Вавилону ставят в упрек то, что он мятежник, бунтовщик, служит прибежищем для бунтовщиков, мелких людишек или великих людей, бедных или богатых! Уничтожить, уничтожить, причем безымянного, неопределенного, какого-нибудь врага — таков важнейший акт новой справедливости. Назначить какого-нибудь врага в образе того, кто не соответствует божественному порядку. Любопытно, что все в Апокалипсисе должны быть отмечены печатью, нести печать на челе или руке, печать Зверя или Христа; и Агнец отметит печатью 144000 человек, и Зверь... Всякий раз, когда программируется очередное светлое будущее, прекрасно известно, что речь о том, чтобы разрушить мир, сделать его "необитаемым", открыть охоту на какого-нибудь

врага<sup>41</sup>. Имеется, возможно, не так уж много сходств между Гитлером и Антихристом, зато много между Новым Иерусалимом и будущим, которое нам обещано, причем не столько научной фантастикой, сколько военно-промышленным планированием абсолютного мирового государства. Апокалипсис — это не концентрационный лагерь (Антихрист), а всеобщая военная, полицейская и гражданская безопасность нового государства (Небесный Иерусалим). Современность Апокалипсиса не в напрогнозированных катастрофах, а в запрограммированном самопрославлении, в учреждении славы Нового Иерусалима, в безумном торжестве верховной власти, правовой и моральной. Архитектурный террор нового Иерусалима, его стены, его прозрачной, как стекло, улицы: "И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего ... и не войдет в него ничто нечистое, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни". Апокалипсис, сам того не желая, убеждает нас по меньшей мере в том, что самое страшное вовсе не Антихрист, а этот новый, спустившийся с небес город, святой град, "приготовленный, как невеста, украшенная для мужа своего". Всякий хоть чуть-чуть здравомыслящий читатель Апокалипсиса немедленно почувствует, что попал в озеро, горящее серою.

К самым красивым страницам Лоуренса относятся, стало быть, те, что касаются реанимации языческого мира, правда, в таких условиях, когда жизненные символы находятся в полном упадке, а все живые связи оборваны. "Грубая литературная подделка", — говорил Ницше. Чем силен Лоуренс, когда анализирует в Апокалипсисе конкретные формы этого упадка и подделки (мы ограничимся тем, что отметим отдельные пункты):

1. Преобразование ада. Дело в том, что у язычников ад не отделен, он зависит от изменения стихий в ходе определенного цикла: когда огонь становится слишком сильным для воды, он ее сжигает, и вода порождает соль, детище несправедливости, которая ее губит и делает горькой. Ад — это обратная сторона подземной воды. Он вбирает в себя несправедливость лишь потому, что сам происходит из стихийной несправедливости, является побочным продуктом стихий. То, что ад отделен, что он существует сам по себе и оказывается одним из воплощений верховной справедливости, — для этих идей пришлось дожидаться христианства: "даже Шеол и Геенна, древнееврейские разновидности ада, были относительно безопасными местами, негостеприимным Гадесом, но они исчезли с появлением нового Иерусалима", уступив место "горящему *par nature* серою озеру", где веки вечные горят души<sup>42</sup>. Даже море, для пущей надежности, будет излито в серное озеро: вот почему никаких связей не останется.

2. Преобразование всадников. Если попытаться понять, что же такое настоящий языческий конь, какие связи он устанавливает между разными цветами, темпераментами, астральными природами, частями души во всадниках, важно учитывать не его внешний вид, а проживаемый симбиоз человек-конь. Белый цвет, например, это и цвет крови, он действует, как чистый белый свет, тогда как красный цвет — лишь облачение крови, предоставляемое желчью. Богатейшее пересечение линий, планов и отношений<sup>43</sup>. С христианством конь превращается в тягловое животное, которое понукают "иди!" и которое влачит на себе абстракции.

3. Преобразование цветов и дракона. Лоуренс приводит необыкновенно красивую картину становления цветов. Самый древний дракон — красного цвета, красно-золотистого, он закручивается спиралью космосе или обвивается вокруг позвоночника человека. Но когда он раздваивается (хороший ли он? плохой ли?), для человека он по-прежнему остается красным, тогда как добрый космический дракон становится среди звезд прозрачно-зеленым, словно

---

<sup>41</sup> Сегодня некоторые мыслители рисуют воистину "апокалиптическую" картину, выделяя в ней три особенности: 1) зародыши абсолютного мирового государства; 2) разрушение "обитаемого" мира стерильной и смертельной заботой об окружающей среде; 3) охота на "какого-нибудь" врага (Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Stock).

<sup>42</sup> *Apocalypse*, ch. XIII, p. 141-142.

<sup>43</sup> *Apocalypse*, ch. X, p. 121. (Конь как живая сила и переживаемый символ появляется в романе Лоуренса "Женщина и зверь".)

весенний ветер. Для человека красный цвет стал опасным (вспомним, что Лоуренс пишет в разгар своего кровохарканья). Но в конце концов дракон убеляется, становится белесым, грязно-белого цвета нашего логоса, чем-то вроде жирного серого червя. Когда золото превращается в деньги? Именно тогда, когда первый дракон утрачивает красно-золотистый цвет и обретает цвет папье-маше бледной Европы<sup>44</sup>.

4. Преобразование женщины. Апокалипсис еще чувствует походя великую космическую Мать, облеченную в солнце, с луной под ногами. Но она возникает там без всякой связи. И у нее отняли ребенка, "восхищено было дитя ее к Богу"; она бежит в пустыню, откуда ей нет выхода. Она возвращается лишь в извращенной форме вавилонской блудницы: по-прежнему сияющая, верхом на звере багряном, обреченная на погибель. Можно сказать, что у женщины уже нет иного выбора: или быть блудницей, оседлавшей зверя, или стать добычей "этих серых змеенышей современного труда и стыда" (как говорит Лоуренс, современная женщина призвана превратить свою жизнь "в нечто такое, что чего-нибудь стоит", отделить лучшее от худшего, не думая о том, что это еще хуже; отчего женщина и выступает в странном полицейском облачении, современная "женщина-полицейский"<sup>45</sup>). Но ведь уже Апокалипсис преобразовал ангельские силы в своего рода полицейских.

5. Преобразование близнецов. Языческий мир не только был образован живыми связями, он заключал в себе границы, пороги и врата, разъединения, дабы между двумя вещами что-нибудь да происходило или чтобы некая субстанция переходила из одного состояния в другое или чередовалась с другой, избегая опасных смешений. Близнецы как раз и играли эту роль разъединителей: господа ветров и хлябей небесных, ведь это они открывают врата неба; сыновья грома, ведь это они разгоняют облака; стражи половой жизни, ведь это они оберегают щель, через которую просачивается рождение, и соблюдают чередование вод и крови, избегая той смертельной точки, в которой все могло бы смешаться без всякой меры. То есть близнецы являются господами потоков, переходов, чередования и разъединения<sup>46</sup>. Вот почему Апокалипсис нуждается в том, чтобы их умертвили, затем вознесли на небеса, правда, не для того, чтобы языческий мир познал свою периодическую чрезмерность, а для того, чтобы мера пришла к нему извне, словно смертный приговор.

6. Преобразование символов в метафоры и аллегории. Символ — это конкретная космическая сила. Народное сознание, даже в Апокалипсисе, хранит некое чувство символа, обожая при этом грубую Власть. А ведь сколь велико различие между космической силой и идеей верховной власти... Лоуренс набрасывает поочередно некоторые черты символа. Это динамический процесс, направленный на расширение, углубление, растяжение чувственного сознания, это все более и более сознательное становление, противостоящее замкнутости морального сознания на навязчивой аллегорической идее\*. Это метода Аффекта, интенсивная, кумулятивная интенсивность, которая лишь отмечает порог какого-нибудь ощущения, пробуждение какого-нибудь состояния сознания: символ ничего не обозначает, его, в отличие от рассудочной аллегории, не надо ни объяснять, ни растолковывать. Это вращающаяся мысль, в которой, в противоположность линейной аллегорической цепи, группа образов все быстрее и быстрее вращается вокруг какой-то таинственной точки. Задумаемся над вопросом Сфинкс: "Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?" Вопрос довольно глупый, если делить его на три связанные друг с другом части, которые складываются в ответ Человек. Напротив, этот вопрос оживает, если почувствовать, как в нем вокруг самой таинственной в человеке точки вращаются три группы образов — ребенка-животного, двулапого существа, обезьяны, птицы или лягушки и, наконец, какого-то неведомого трехлапо-го зверя — заморского и запустынного. Это и есть вращающийся символ: в нем нет ни начала, ни конца, он никуда не ведет, а главное, в нем нет конечной точки, как нет и промежуточных ступеней. Он все время посередине, посреди вещей, между вещей. У него одна-единственная среда, все более и более

<sup>44</sup> Apocalypse, ch. XVI, p. 169-173.

<sup>45</sup> Apocalypse, ch. XV и XVI, p. 155, 161.

<sup>46</sup> Apocalypse, ch. XIV, p. 151.

глубокая окружающая среда. Символ — это водоворот, он затягивает нас своими кругами, доводя до того интенсивного состояния, в котором вдруг возникает разгадка, решение. Символ — это процесс действия и решения; именно в этом смысле он связан с оракулом, который предлагает кружащиеся образы. Ведь именно так мы и принимаем настоящее решение: ходим кругами внутри себя, вокруг себя, все быстрее и быстрее, "пока наконец в нас не возникает центр, и мы не узнаем, как следует поступить". Это нечто противоположное нашей аллегорической мысли: последняя является мыслью не активной, а такой, что все время откладывает или отсрочивает. Она заменила силу решения способностью суждения. Вот почему она домогается, словно Страшного суда, конечной точки. А между каждой фразой ставит временные точки, между каждой фразой, между каждым сегментом, этими периодами одного пути, предуготовляющими пришествие. Конечно же, это зрение, книга и чтение привили нам вкус к точкам, к поделенным на сегменты линиям, к началам, концам, периодам. Глаз — это орган чувств, который нас разделяет, аллегория визуальна, тогда как символ призывает и собирает все наши чувства воедино. До тех пор, пока книга остается свитком, она, возможно, сохраняет могущество символа. Но в том-то и дело: как объяснить ту странную вещь, что книга семи печатей считается свитком, и однако же печати на ней снимаются поочередно, последовательно, неужели Апокалипсис до такой степени нуждается в том, чтобы повсюду расставлять точки и насаждать сегменты? Что до символа, то он состоит из физических соединений и разъединений, так что даже если мы оказываемся перед разъединением, все равно что-то просачивается через зазор, субстанция или поток". Ведь символ — это мысль потоков, в противоположность рассудочному и линейному процессу аллегорической мысли: "Современный ум схватывает части, обрывки и куски и ставит в конце каждой фразы точку, тогда как чувственное сознание схватывает целое как реку, как поток. Апокалипсис раскрывает свою цель: разъединить нас с миром и с самими собой"<sup>47</sup>.

Exit языческий мир. Апокалипсис в последний раз выводит его на сцену, чтобы навечно разрушить. Нам следует вернуться к другой оси: не к противопоставлению Апокалипсиса и языческого мира, а к противопоставлению Апокалипсиса и Христа как личности. Христос придумал религию любви, то есть аристократическую культуру индивидуальной части души; Апокалипсис создает религию Власти, то есть страшный народный культ коллективной части души. Апокалипсис всучает Христу коллективное "я", наделяет его коллективной душой, и все сразу меняется. Превращение порыва любви в предприятие мщенья, евангельского Христа в Христа апокалиптического (человек с ножом в зубах). Отсюда значение предостережения Лоуренса: Евангелие и Апокалипсис написаны разными Иоаннами. Хотя они, возможно, в большей степени едины, чем если бы это был один человек. И два Христа более едины, чем если бы это был один Христос: "две стороны одной медали"<sup>48</sup>.

Чтобы объяснить эту дополнительную, достаточно ли сказать, что "лично" Христос пренебрег коллективной душой и предоставил ей свободу действия? Или же существует более глубокое, более омерзительное объяснение? Лоуренс ввязывается в сложное предприятие: ему кажется, что причина искажения, извращения зависит не только от небрежения, что ее следует искать в самой любви Христа, в его манере любить. Что это уже было ужасно — то, как Христос любил. Именно это и приведет в дальнейшем к замене религии любви религией Власти. В любви Христа было нечто от абстрактной идентификации, хуже того — рвение давать, но ничего не брать. Христу не хотелось отвечать ожиданиям учеников, и тем не менее он не хотел ничего хранить, даже неприкосновенную часть самого себя. В нем было что-то от самоубийцы. Незадолго до своего текста об Апокалипсисе Лоуренс написал роман "Человек, который был мертв": он показывает, что Христос воскрес ("они слишком быстро вытащили из меня гвозди"), но преисполнен отвращения, говоря себе: "Ну все, хватит". Обнаруженный Магдалиной, которая готова ему все отдать, он замечает в глазах женщины отблеск триумфа, в ее голосе — отзвук триумфа, в которых узнает самого себя. Это тот же самый отблеск, тот самый отзвук, что и у тех, кто берет, но ничего не дает. В рвении Христа и в христианской алчности, в религии любви и в

<sup>47</sup> Эти аспекты символической мысли анализируются Лоуренсом в ходе его толкования Апокалипсиса. Более общее изложение проблем планов, центров или очагов, сред, частей души см.: Lawrence, *Fantaisie de l'inconscient*, Stock.

<sup>48</sup> *Apocalypse*, ch. XXII, p. 202.

религии власти бытует один и тот же рок: "Я дал больше, чем взял, и это тоже — нищета и тщеславие. Опять же не что иное, как другая смерть... Теперь он знал, что тело воскресает, чтобы давать и брать, чтобы брать и давать, без всякой алчности". В своем творчестве Лоуренс стремился к этой задаче: распознать, отыскать дурной отблеск повсюду, где он обнаруживает себя — у тех, кто берет, но не дает, или у тех, кто дает, но не берет: Иоанн Патмосский и Христос<sup>49</sup>. Между Христом, святым Павлом и Иоанном Патмосским замыкается цепь: Христос, аристократ, художник индивидуальной души, тот, кто хочет эту душу отдать; Иоанн Патмосский, труженик, рудокоп, который домогается коллективной души и хочет все забрать; и замыкающий цепь святой Павел, своего рода аристократ, идущий в народ, этаким Ленин, который должен придать коллективной душе организованность, должен создать "олигархию мучеников", он дает Христу цели, а Апокалипсису — средства. Не это ли требовалось для создания системы суда? Самоубийство индивидуальное и самоубийство массовое, наряду с повсеместным самопрославлением. Смерть, смерть — таково единственное суждение.

Итак, спасти душу индивидуальную, а также душу коллективную — но каким образом? Ницше завершал "Антихриста" своим знаменитым Законом против Христианства. Лоуренс завершает свой комментарий Апокалипсиса своего рода манифестом — тем, что он в другом месте называет "литанией увещаний"<sup>50</sup>: Перестать любить. Противопоставить суду любви "решение, что любовь никогда не сможет победить". Достичь точки, где больше нельзя давать, как нельзя и брать, где всем известно, что больше ничего не будут "давать", точки Аарона или Человека, который был мертв, ибо проблема перешла в другое место, обустроить берега, в которых поток может течь, растекаться в разные стороны или сливаться<sup>51</sup>. Больше не любить, больше не отдавать себя, больше не брать. Спасти таким образом индивидуальное в себе. Ибо любовь — это не индивидуальное дело, не индивидуальная часть души: она, скорее, то, что делает из индивидуальной души некое "Мое Я". А "мое я" — это то, что отдают или берут, то, что хочет любить и быть любимым, аллегория, образ, Субъект, но не настоящее отношение. "Мое я" — не отношение, а отражение, отблеск, который образует субъекта, отблеск триумфа в глазах ("грязный маленький секрет", как порой называет его Лоуренс). Обожатель солнца, Лоуренс говорит, тем не менее, что солнечного отблеска на траве далеко не достаточно для того, чтобы возникло отношение. Отсюда проистекает его концепция живописи и музыки. Индивидуальным является отношение, душа, а не "мое я". "Мое я" тянется к тому, чтобы идентифицироваться с миром, но это уже отдает смертью, тогда как душа натягивает нить своих живых "симпатий" и "антипатий"<sup>52</sup>. Перестать мыслить себя в виде "моего я" ради того, чтобы проживать себя как поток, как совокупность потоков, находящихся в отношениях с другими потоками, вне себя и в себе. И даже редкость — это поток; даже иссякание и смерть могут им стать. Сексуальное и символическое — то же самое и всегда означали лишь следующее: жизнь сил или потоков<sup>53</sup>. В "моем я" существует тяга к самоуничтожению, которая, с одной стороны, находит опору в Христе, а с другой — в буддизме: отсюда недоверие Лоуренса (или Ницше) к Востоку. Душа как жизнь потоков — это воление-жить, борьба и сражение. Не только разъединение, но и соединение потоков есть борьба и сражение, объятия. Всякое созвучие диссонирует. В противоположность войне: война — это всеобщее уничтожение, которое требует "моего я", тогда как схватка отбрасывает войну, это завоевание души. Душа отвергает тех, кто хочет войны, смешивая ее с борьбой, но и тех, кто отказывается от борьбы, смешивая ее с войной: воинственное христианство и Христос-

<sup>49</sup> Lawrence, *L'homme qui était mort*, Gallimard, p. 72-80: великая сцена встречи Христа с Магдалиной ("В глубине души он знал, что ни за что не пойдет жить к ней. Ибо в ее глазах появился отблеск триумфа, рвение давать... Весь ужас перед жизнью, которую он познал, вновь обрушился на него"). Аналогичная сцена в "Жезле Аарона": Аарон должен встретиться со своей женой, но убегает, приведенный в ужас блеском в ее глазах.

<sup>50</sup> Lawrence, *Fantaisie de l'inconscient*, p. 178-182.

<sup>51</sup> О необходимости быть одиноким и дойти до отказа давать, постоянной теме Лоуренса, ср. в "Жезле Аарона": "Его отприродная и срединная уединенность составляла самый центр его существа; если бы он нарушил это центральное одиночество, все было бы нарушено. Уступить — таково было великое искушение, и оно же последнее святотатство..." (с. 189-201) и "Прежде всего следовало быть совершенно одиноким, таков единственный путь к конечной и жизненной гармонии, жить в совершенном, законченном одиночестве..." (с. 154).

<sup>52</sup> Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, Seuil, p. 216-218.

<sup>53</sup> О концепции потоков и сексуальности, которая из нее вытекает, см. один из последних текстов Лоуренса, "Мы нуждаемся друг в друге" (1930), в книге "Эрос и собаки" (*Eros et les chiens*, Bourgois).

миротворец. Неотчуждаемая часть души — это когда перестаешь быть "моим я" : следует завоевать эту в высшей степени текучую, вибрирующую, сражающуюся часть души.

В таком случае коллективная проблема состоит в том, чтобы учредить, открыть или заново открыть наибольшее количество соединений. Ибо соединения (и разъединения) это и есть физика отношений, космос. Даже разъединение является физическим, оно бытует не иначе, как два берега, давая проход потокам или их чередованию. Что касается нас, то мы живем самое большее в "логике" отношений (Лоуренс и Рассел вовсе не были друг от друга в восторге). Разъединение мы превращаем в некое "или—или". Соединение — в причинно-следственное отношение, или в принцип следствия. Из физического мира потоков мы абстрагируем отражение, обескровленного двойника, составленного из субъектов, объектов, предикатов, логических отношений. Экстракт системы суждения. Дело не за тем, чтобы противопоставлять общество и природу, искусственное и естественное. Дело не в искусных ухищрениях. Но всякий раз, когда физическое отношение будет передаваться отношениями логическими, символ — образами, поток — сегментами, обмен делиться на субъектов и объектов, когда одни существуют для других, следует признать, что мир мертв и что коллективная душа оказалась в свою очередь взаперти в "моем я", и не суть важно, идет ли речь о "моем я" целого народа или одного-единственного деспота. Физике Лоуренс противопоставляет именно "ложные соединения". Деньгам следует ставить в упрек, согласно критике, которой их подвергает Лоуренс, не то, что они составляют поток, а то, что они являются ложным соединением, приносящим плату субъектам и объектам: когда золото становится деньгами..<sup>54</sup> Нет и речи о возвращении к природе, речь лишь о политической проблеме коллективной души, соединениях, на которые способно общество, потоках, которые оно способно выдерживать, изобретать, пропускать или запускать. Чистая и простая сексуальность, да, если разуместь под этим индивидуальную и социальную физику отношений, в противоположность бесполой логике. Как и все те, кто отмечен печатью гения, Лоуренс умирает, тщательно свернув свои пелены, тщательно уложив их (ему думалось, что Христос тоже так сделал), и мысль его крутилась вокруг этой идеи, в этой идее...

---

<sup>54</sup> Apocalypse, ch. XXIII, p. 210. Проблема ложных и подлинных соединений и движет политической мыслью Лоуренса, в частности, в работах "Эрос и собаки" и "Социальное тело" (Corps social, Bourgois).

## ГЛАВА VII

### Пере-представление Мазоха

Мазох — вовсе не предлог для психиатрии или психоанализа, ни даже по-особому замечательная фигура мазохизма. Все дело в том, что творчество держит на расстоянии всякую внешнюю ему интерпретацию. Будучи скорее врачом, чем больным, писатель ставит диагноз, но это диагноз целому миру; шаг за шагом он прослеживает болезнь, но это родовая болезнь человека; он оценивает шансы на выздоровление, но, возможно, это зарождение человека нового: "наследие Каина", "Знак Каина" как всеобъемлющее произведение. И если персонажи, ситуации и объекты мазохизма получают это имя, то дело тут в том, что в романном творчестве Мазоха они обретают некий новый, непомерный размах, выходя за пределы бессознательного не в меньшей степени, чем за пределы сознания. Герой романа битком набит силами, которые бьют через край и его души, и его среды. Поэтому в творчестве Мазоха следует рассматривать именно его вклад в искусство романа. Во-первых, Мазох смещает вопрос страданий. Сколь бы острыми ни были страдания, которые понуждают причинять себе герой, они зависят от договора. Как раз договор о подчинении, заключаемый с женщиной, и содержит в себе всю соль. Остается тайной то, каким образом договор укоренен в мазохизме. Можно было бы сказать, что речь о том, чтобы прервать связи вождения с наслаждением: наслаждение прерывает вождение, так что налаживание вождения как процесса должно отвращать наслаждение и до бесконечности его откладывать. Женщина-палач овеивает мазохиста придержанной волной боли, которую он использует явно не для того, чтобы извлечь из нее наслаждение, а для того, чтобы подняться по ее течению вспять и наладить непрерывный процесс вождения. Вся соль в отсрочке или подвешенном состоянии, как своего рода исполненности, физической и духовной интенсивности. Ритуалы подвешивания становятся техническими фигурами романа: разом и со стороны женщины-палача, которая приостанавливает свой жест, и со стороны героя-жертвы, чье замершее тело дожидается удара. Мазох — это писатель, превративший подвешенное состояние в романную пружину в чистом, почти невыносимом виде. Взаимодополнительность договор-бесконечно-подвешенное-состояние играет у Мазоха роль, аналогичную роли суда и "бесконечной отсрочки" у Кафки: отсроченная судьба, судейский формализм, крайний судейский формализм, Правосудие, которое отнюдь не сливается с законом.

Во-вторых, роль животного, которая относится как к женщине в мехах, так и к жертве (животное верховое или тягловое, конь или бык). Отношение человека и животного — вот что, наверное, постоянно упускал из виду психоанализ, поскольку усматривал в нем слишком человеческие эдипов-ские фигуры. Нас вводят в заблуждение и так называемые мазохистские откритки, на которых господа преклонных лет стоят на задних лапах перед жестокой любовницей. Мазохистские персонажи не подражают животным, они достигают тех участков неопределенности и соседства, где женщина и животное, животное и мужчина становятся на одно лицо. Весь роман становится романом дрессировки, последней метаморфозой романа воспитания. Речь о цикле сил. Герой Мазоха дрессирует ту, которая его должна дрессировать. Вместо того, чтобы мужчина передавал свои благоприобретенные силы природным силам животного, женщина передает приобретенные животные силы природным силам мужчины. Э\*от мир в подвешенном состоянии сотрясается волнами.

Бредовые образования являются чем-то вроде зерен искусства. Но бредовое состояние не является чисто семейным или частным делом, оно отличается всемирно-историческим характером: "я зверь, негр...", согласно формуле Рембо. Тогда важно понять, какие области Истории и Вселенной захвачены бредовым состоянием, и каким именно. И в каждом случае составлять карту: христианские мученики там, где Ренан усматривал зарождение новой эстетики. Вообразить даже такое, что это святая Дева, жестокосердная мать, обрекла Христа на крестную муку ради рождения нового человека, что это женщина-христианка ведет мужчин на казнь. Но вместе с тем куртуазная любовь, ее испытания и ее процесс. А еще степные сельскохозяйственные общины, религиозные секты, меньшинства в Австро-Венгерской империи, роль женщины в этих общинах и



этих меньшинствах, а также в панславян-стве. Каждое бредовое образование захватывает самые разнообразные среды и моменты времени, которые оно по-своему подгоняет друг к другу. Творчество Мазоха, неотделимое от литературы меньшинств, призраком бродит по заледенелым участкам Вселенной и женским участкам Истории. В огромной волне, волне бродяги Каина, чья судьба навсегда осталась в подвешенном состоянии, перемешиваются времена и места. Рука жестокой женщины проникает в эту волну и тянется к бродяге. Роман, по Мазоху, дело каинова племени, равно как, по Томасу Гарди, он племени Измайлова (степь и ланды). Ломаная линия Каина.

Малая литература определяется не местным языком, который для нее свойствен, а тем уходом, который она предписывает главному языку. У Кафки и Мазоха аналогичная проблема<sup>55</sup>. Язык Мазоха — очень чистый немецкий язык, который, тем не менее, все равно охвачен, как говорит Ванда, каким-то трепетом. Трепетание это совсем не обязательно осуществлять на уровне персонажей; следует даже избегать его имитации, достаточно на него непрестанно указывать, поскольку это не только особенность речи, но и верхнее состояние языка в отношении преданий, положений и содержаний, которыми он питается. Трепетание уже не психологическое, а лингвистическое. Заставить заикаться сам язык, в самой что ни есть глубине стиля, — таков творческий прием, который встречается в великих произведениях. Паскаль Киньяр показал, как Мазох заставлял язык "бормотать": бормотать — значит держать в подвешенном состоянии, тогда как заикаться — это, скорее, подхватывать, преумножать, разветвлять, отклонять<sup>56</sup>. Но это различие не так важно. Существует множество показателей и приемов, которые писатель может развернуть в языке, дабы превратить его в стиль. И всякий раз, когда к языку относятся с такого рода заботой, вся речь целиком и полностью оказывается у своего предела, музыки или тишины. Что и показывает Киньяр: Мазох заставляет язык заикаться и доводит тем самым всю речь до своеобразного многоточия, пения, крика или тишины, пения лесного, крика деревенского, тишины степной. Подвешивание тел и бормо-танье языка и составляют тело-речь, или творчество Мазоха.

---

<sup>55</sup> Бернар Мишель в своей биографии Захер-Мазоха показывает, что даже имя героя "Превращения", Грегор Замза, является, по всей вероятности, данью уважения Мазоху: Грегуар — псевдоним, который берет герой "Венеры", а Замза вполне может быть уменьшительной формой или частичной анаграммой Захер-Мазоха. Дело не только в том, что у Кафки часто встречаются "мазохистские" темы, проблема меньшинств в Австро-Венгерской империи направляет творчество обоих писателей. Нет больших различий и между судейским формализмом у Кафки и юридическим формализмом договора у Мазоха. См.: Bernard Michel, Sacher Masoch, Laffont, p. 303.

<sup>56</sup> Pascal Quignard, L'être du balbutiement, essai sur S.-M., Mercure de France, p. 21-22, 147-164.

## ГЛАВА VIII

### Уитмен

С превеликой убежденностью и невозмутимостью Уитмен утверждает, что письмо фрагментарно и что американскому писателю следует писать фрагментами. Именно это и вызывает смущение, подобное предназначение Америки, будто бы Европа и не вступала на этот путь. Хотя, быть может, тут следует вспомнить о разнице между греками и европейцами, открытой Гёльдерлином: то, что у первых является исконным и врожденным, вторые должны обрести или завоевать, и наоборот<sup>57</sup>. В несколько ином виде это относится к европейцам и американцам: европейцы обладают прирожденным чувством органической целостности, или композиции, зато вынуждены обретать понимание отрывка и делают это не иначе, как через трагическую рефлекссию или гибельный опыт. Американцы наоборот: они обладают естественным чувством отрывка, а обретать им надлежит понимание целостности, гармоничной композиции. Отрывок — вот он, является произвольно, предвзятое всякое усилие: мы строим планы, но когда приходит время действовать, "сбиваемся, и тем самым наша скоропалительность и грубость в форме передает историю получше, чем продуманный труд"<sup>58</sup>. То есть Америке сопри-родна не отрывочность, а непосредственность отрывочности: "непосредственный и отрывочный", говорит Уитмен<sup>59</sup>. В Америке письмо от природы конвульсивно: "это не что иное, как обрывки подлинного безумия, жара, копоты и возбуждения этой эпохи". Но "конвульсивность", уточняет Уитмен, является характеристикой эпохи и страны в не меньшей степени, чем письма<sup>60</sup>. И если отрывок является врожденным американским задатком, то дело тут в том, что сама Америка образована из федеральных штатов и различных пришлых народов (меньшинств): повсюду собрание отрывков, которому угрожает Отделение, то есть война. Опыт американского писателя неотделим от американского опыта, причем даже тогда, когда он пишет не об Америке.

Именно это и придает отрывочному творчеству неотъемлемый статус коллективного высказывания. Кафка говорил, что в малой литературе, то есть литературе меньшинства, нет такой частной истории, которая бы сразу не стала общественной, политической, народной: всякая литература становится "делом народа", а не каких-то исключительных индивидов<sup>61</sup>. Не является ли американская литература самой что ни есть малой литературой, коль скоро Америка замахивается на то, чтобы предоставить федеративный статус самым разнообразным меньшинствам, "народ, который просто кишит народами"? Америка собирает куски, представляет образцы всех возрастов, всех земель и всех народов<sup>62</sup>. Там в самой обыкновенной истории любви затрагиваются государства, народы, племена; самая личная биография неизбежно оказывается коллективной, как это видно еще у Вулфа и Миллера. Народная литература — созданная, как и сама Америка, народом, "обыкновенным человеком", а не "великими индивидами"<sup>63</sup>. И с этой точки зрения "мое я" англо-саксов — всегда расколотое, отрывочное, относительное — противостоит субстанциональному, целостному, солипсическому "Я" европейцев.

Мир как совокупность разнородных частей: необъятное лоскутное одеяло или бесконечная стена сухой каменной кладки (зацементированная стена или обрывки головоломки могли бы восстановить целостность). Мир как набор образцов: образцы (specimen) и представляют собой нечто единичное, замечательное, какие-то части, которые невозможно свести к целому, которые выделяются из обычных серий. Образцы дней, specimen days, говорит Уитмен. Образцы положений, образцы сцен или видов (scenes, shows или sights). В самом деле, образцы бывают то — положений, когда речь идет о сосуществовании частей, разделенных пространственными

<sup>57</sup> Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, 10-18 (и комментарии Жана Бофре на с. 8—11).

<sup>58</sup> Whitman, *Specimen days*, "В глубинах лесов".

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> SD, "конвульсивность".

<sup>61</sup> Кафка, *Дневник*, 25 декабря 1911 г.

<sup>62</sup> Постоянная тема в "Листьях травы". Ср. также: Мелвилл, Радберн (гл. 33).

<sup>63</sup> SD, "Эхо одного интервью".

промежутками (раненные в госпитале), то — видов, когда речь идет о чередовании фаз движения, разделенных временными промежутками (моменты боя с переменным успехом). И в том и в другом случае действует закон отрывочности. Отрывки — это зерна, "гранулы". Отобрать единичные случаи и второстепенные сцены куда важнее, чем предоставить обобщающее размышление. В отрывках и проглядывает скрытый задний план, небесный или дьявольский. Отрывок — это "отдаленное отражение" кровавой или безмятежной реальности<sup>64</sup>. При этом необходимо, чтобы отрывки, примечательные части, положения или виды добывались силой особого акта, который как раз и заключается в письме. Отрывочное письмо Уитмена определяется не афоризмом или делением на части, а особым типом фразы, которая и модулирует интервал. Как если бы синтаксису, созидающему фразу и превращающему ее в целостность, готовую замкнуться на себе, очень хотелось бы испариться, дав волю бесконечной асинтаксмической фразе, которая все тянется и тянется или исходит из себя тире, пространственно-временные интервалы. И тогда получается то фраза-перечисление, перечень случаев, готовый превратиться в каталог (раненные в госпитале, деревья на местности), то фраза-процесс, подобная протоколу отдельных фаз или моментов (бой, погонщики скота, сменяющие друг друга рои оводов). Фраза почти безумная — с переменами направления, разветвлениями, разрывами и прыжками, растяжениями, отпочкованиями, скобками. Мелвилл замечает, что американцы должны писать не так, как англичане<sup>65</sup>. Нужно разломать английский язык и сделать так, чтобы тот раскручивался по линии убегания: сделать язык конвульсивным.

Закон отрывка применим как к Природе, так и к Истории, как к Земле, так и к Войне, как к добру, так и ко злу. Конечно же, Войну и Природу связывает общее дело: Природа движется колоннами, отделениями, как воинские части<sup>66</sup>. "Колонна" воронов, оводов. Но если верно, что отрывок повсюду, что он дан самым непосредственным образом, то целое или нечто аналогичное целому все равно должно быть обретено или даже изобретено. Бывает, правда, что Уитмен выдвигает вперед идею Целого, изображая некий космос, призывающий нас к слиянию; в одной особенно "конвульсивной" медитации он называет себя гегельянцем, утверждает, что лишь Америка "воплощает" Гегеля, и настаивает на первичных правах органической целостности<sup>67</sup>. Тогда он выражается как европеец, находящий в пантеизме предлог для раздутия своего "я". Но когда Уитмен говорит в свойственной ему манере, в своем стиле, становится ясно, что нечто целое еще только предстоит построить, и это тем более парадоксально, что целое появляется после отрывков, не затрагивая их и не претендуя на то, чтобы их в себя включить<sup>68</sup>.

Эта сложная идея связана с дорогим для английской философии принципом, которому американцы придадут новый смысл и новые направления: отношения находятся вне составляющих их членов... Отсюда вытекает, что отношения могут и должны быть установлены, изобретены. Если части — это отрывки, которые невозможно свести к целому, то, по меньшей мере, можно придумать между ними какие-то не-предсуществующие отношения, которые будут свидетельствовать как о прогрессе в Истории, так и об эволюции в Природе. Поэзия Уитмена предлагает столько смысла, потому что вступает в отношение с разнообразными собеседниками, массами, читателем, Штатами, Океаном...<sup>69</sup> Цель американской литературы — установить отношения между самыми разнообразными аспектами географии Соединенных Штатов, Миссисипи, Каньонов, Прерий и их историей, борьбой, любовью, развитием<sup>70</sup>. Отношения, которых оказывается все больше и которые становятся все более утонченными, — своеобразный двигатель

<sup>64</sup> SD, "Ночной бой". И "настоящая война никогда не вступит в книги".

<sup>65</sup> Melville, *D'où viens-tu Hawthorne?*, p. 239-240. И Уитмен указывает на необходимость американской литературы, в которой не было бы "и следа или отпечатка Европы, ее почвы и воспоминаний, ее приемов и духа": SD, "Прерии и великие равнины в поэзии".

<sup>66</sup> SD, "Оводы".

<sup>67</sup> SD, "Карлейль с американской точки зрения".

<sup>68</sup> Лоуренс обрушивается на Уитмена с жестокой критикой из-за его пантеизма и концепции "Моего-Целого-Я"; но чувствует его как величайшего поэта, поскольку, если копнуть глубже, Уитмен воспекает "симпатии", то есть отношения, которые строятся снаружи, "на Большой Дупоре" (Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, Seuil, p. 211-212).

<sup>69</sup> Ср.: Jamati, Walt Whitman, Seghers, p. 77: стихотворение как полифония.

<sup>70</sup> SD, "Литература долины Миссисипи".

Природы и Истории. Война же, наоборот: она разрушительно действует на любое отношение и следствием своим имеет Госпиталь, всеобщий госпиталь, то есть место, где брат не узнает брата и где умирающие частички, обрубки искалеченных людей сосуществуют в абсолютном одиночестве, в отсутствие всяких отношений<sup>71</sup>.

Контрасты и взаимодополняемость — не заданные, а все время новые — составляют отношение цветов; и Уитмен — автор, вероятно, одной из самых колоритных литератур, которые только могут существовать. Контрапункты и перепевы — постоянно обновляемые, изобретаемые — составляют отношение звуков или пение птиц, Уитмен восхитительно их описывает. Природа — не форма, а процесс установления отношений: она изобретает полифонию, она является не целостностью, а собранием, "конклавом", "сборищем на свежем воздухе". Природа неотделима от всех процессов мирного сожительства и добрососедства, которые не являются предсущестующими данностями, а созидаются между инородными живыми существами так, что сплетается ткань подвижных отношений, которые содействуют тому, что мелодия одной части становится мотивом в мелодии другой части (пчела и цветок). Отношения возникают не изнутри Целого, скорее уж целое проистекает из внешних какому-то моменту отношений и меняется вместе с ними. Повсюду надлежит изобретать контрапунктные отношения, и они-то и обуславливают эволюцию.

То же самое и в отношениях человека с Природой. Уитмен вступает в гимнастическое отношение с молодыми дубками: он не сливается с ними, не сплавляется с ними, но действует так, что между ними что-то происходит, между человеческим телом и деревом, причем в обоих направлениях, когда тело вбирает в себя "немного прозрачного сока и упругой древесины", а дерево со своей стороны обретает немного сознания ("быть может, между нами идет обмен")<sup>72</sup>. Наконец, то же самое в отношениях человека с человеком. И здесь человек должен изобретать свое отношение с другим: "Товарищество" — вот великое слово Уитмена для обозначения наивысшего человеческого отношения, но не в силу сложившейся ситуации, а в зависимости от особенных черточек, эмоциональных обстоятельств и "нутра" затронутых отрывков (в госпитале, к примеру, завязать товарищеские отношения с каждым умирающим. . .)<sup>73</sup> Так возникает собрание изменчивых отношений, которые не смешиваются с целым, но производят то единственное целое, которое человек способен завоевать в той или иной ситуации. Товарищество и есть эта изменчивость, которая подразумевает встречу с тем, что Вовне, шествие душ на свежем воздухе, по "большой дороге". Думается, что как раз в Америке товарищеские отношения достигают предельного размаха и насыщенности, принимают формы мужской и народной любви, обретая при этом некий политический и национальный характер: не какая-то всенародность или тоталитаризм, а "Соединизм" ("Unionism"), как говорит Уитмен<sup>74</sup>. Демократия и Искусство образуют целое лишь в их отношении с Природой (простор, свет, цвета, звуки, ночь...); за неимением чего искусство впадает в нездоровье, а демократия — в мошенничество<sup>75</sup>.

Общество товарищей — вот революционная американская мечта, которой Уитмен мощно посодействовал. Мечта несбывшаяся и преданная задолго до того, как то же самое случилось с мечтой советского общества. Но это и реальность американской литературы в двух ее аспектах: непосредственность или врожденное чувство отрывочности; осмысление живых отношений которые каждый раз приходится заново обретать и созидать. Спонтанные фрагменты - вот что составляет стихию сквозь которую или в промежутках которой появляется доступ к отражениям величайших видений и слушаний Природы и Истории.

---

<sup>71</sup> SD, "Настоящая война..."

<sup>72</sup> SD, "Дубы и я".

<sup>73</sup> SD, "Настоящая война..." О товариществе ср. "Листья травы" ("Пальма").

<sup>74</sup> SD, "Смерть президента Линкольна".

<sup>75</sup> SD, "Природа и демократия".

## ГЛАВА IX

### Что говорят дети

Ребенок непрестанно говорит о том, что он делает или пытается делать: обследовать окружающие миры на динамичных маршрутах и набрасывать их карты. Карты маршрутов — существенная часть психической деятельности. Маленький Ганс добивается одного — выйти из родительской квартиры, чтобы провести ночь у соседки и вернуться утром: дом как окружающий мир. Или: выйти из дома и, пройдя возле конюшни, отправиться в ресторан увидеться с богатой девочкой — улица как окружающий мир. Даже Фрейд признает необходимость обращения к карте<sup>76</sup>.

Однако Фрейд, по своему обыкновению, все сводит к папе-маме: странно, но в потребности обследовать дом он видит желание переспать с матерью. Как если бы родители обладали исходными местами или функциями, независимо от окружающей среды. Но окружающий мир образован качествами, субстанциями, силами и событиями: улица, к примеру, и ее материалы вроде мостовой, ее шумы вроде криков торговцев, ее животные вроде запряженных лошадей, ее драмы (лошадь оступается, падает, лошадь бьют...). Маршрут сливается не только с субъективностью тех, кто проходит по окружающему миру, но и с субъективностью самого мира, насколько она отражается в тех, кто по нему проходит. Карта выражает тождественность пути следования и пройденного пути. Она сливается со своим объектом, когда сам объект — это движение. Нет ничего более поучительного, чем пути детей, страдающих аутизмом, как они выявляются и противопоставляются на картах Делиньи — с обычными линиями, линиями брожения, петлями, исправлениями, возвращениями назад, со всеми их особенностями<sup>77</sup>. Ведь даже родители представляют собой некую окружающую среду, где проходит ребенок, качества, силы которой он проходит и карту которой он составляет. Личную и родительскую форму они приобретают только как представители какого-то окружающего мира в другом окружающем мире. Но ошибочно было бы полагать, будто ребенок сводится прежде всего к своим родителям, а доступ к окружающим мирам получает лишь через после и через развитие и наследование. Папа и мама не являются координатами всего того, во что вкладывает себя бессознательное. Не существует такого момента, когда ребенок еще не погружен в актуальный окружающий мир, по которому он проходит, когда родители как личности играют роль лишь открывателей и закрывателей дверей, стражей порогов, соединителей или разъединителей различных участков. Родители всегда занимают определенное положение в мире, который идет не от них. Даже у грудного младенца есть целый континент-колыбелька, по отношению к которому родители определяются в виде действующих лиц на пути ребенка. Годологические пространства Левина — с их маршрутами, обходами, препятствиями, агентами — образуют динамичную картографию<sup>78</sup>.

Мелани Кляйн изучала во время войны маленького Ричарда. Он проживает и мыслит мир в виде карт. Он их раскрашивает, переворачивает, накладывает друг на друга, заселяет, не забывая о главах государств — Англия и Черчилль, Германия и Гитлер. Для либидо свойственно осаждать историю и географию, организовывать формации миров и созвездия вселенных, образовывать континенты, заселять их расами, народами и племенами. Кто из влюбленных не скрывает в себе отчасти известные и отчасти воображаемые пейзажи, континенты и народности? Кажется, однако, что Мелани Кляйн, которая все сделала, чтобы определить миры бессознательного с точки зрения субстанций и качеств, равно как и событий, недооценивает картографическую деятельность маленького Ричарда. Она усматривает в ней лишь некое после, обыкновенный рост родительских фигур, доброго папы, злой мамы... Дети гораздо успешнее взрослых сопротивляются психоаналитическому прессингу и одурманиванию; Ганс и Ричард вкладывают в это все свое чувство юмора. Однако сопротивляться долго они не могут. Они должны разложить свои карты,

<sup>76</sup> Фрейд, "О психоанализе. Пять лекций".

<sup>77</sup> Fernand Deligny, "Voix et voir", Cahiers de l'immuable, I.

<sup>78</sup> Kaufmann, Kurt Lewin, Vrin, p. 170-173: понятие пути.

под которыми уже ничего, кроме пожелтевших фотографий папы-мамы, нет. "Г-жа К. интерпретировала, интерпретировала, ИНТЕРПРЕТИРОВАЛА. . ."<sup>79</sup>

Либи́до обладает не метаморфозами, а историко-мировыми траекториями. С этой точки зрения различие реального и воображаемого не выглядит убедительным. Реальному путешествию недостает сил для того, чтобы отразиться в воображении; а у воображаемого путешествия нет сил для того, чтобы, как говорит Пруст, удостоверить свою реальность. Вот почему воображаемое и реальное должны быть чем-то вроде двух смежных или накладывающихся друг на друга отрезков одной траектории, двумя то и дело меняющимися местами сторонами, вращающимся зеркалом. Австралийские аборигены сопрягают кочевые маршруты и воображаемые путешествия, вместе образующие "переплетение путей" в "необъятном разрезе пространства и времени, каковой надлежит читать как карту"<sup>80</sup>. В пределе воображаемое — это виртуальный образ, который прикреплен к реальному объекту, образуя кристаллик бессознательного, и наоборот. Мало того, чтобы реальный объект, реальный пейзаж вызывал в мысли сходные или близкие образы; необходимо, чтобы он источал свой собственный виртуальный образ, тогда как последний, в виде воображаемого пейзажа, вторгнулся в реальность, следуя тем путем, на котором каждый из них преследует другого, вступает с ним в обмен. "Видение", собственно, и образовано этим удвоением или раздвоением, этим сращением. В кристалликах бессознательного и проглядывают траектории либидо. Такого рода картографическая концепция заметно отливается от археологической концепции психоанализа. Последняя тесно связывает бессознательное с памятью: речь идет о памятной, достопамятной или монументальной концепции, которая имеет дело с личностями и объектами, тогда как окружающие миры становятся лишь площадками, способными их сохранять, признавать, удостоверить. С такой точки зрения слои накладываются друг на друга так, будто их пронизывает стрела, идущая сверху вниз, и речь о том, что все время надо углубляться. Карты, напротив, накладываются друг на друга так, что каждая из них, вместо того чтобы хранить свой исток в предыдущей карте, подвергается в последующей переделке: переходя от карты к карте, надо не искать какой-то исток, а оценивать смещения. Каждая карта — это перетасовка тупиков и прорывов, порогов и заграждений, которая, разумеется, идет снизу вверх. Но речь не только об изменении направления, но и о принципиальном различии: бессознательное относится уже не к личностям и объектам, а к маршрутам и становлениям; это бессознательное не монументализации, а мобилизации, чьи объекты скорее взмывают в воздух, чем остаются погребенными в земле. В этом отношении Феликс Гваттари дал замечательное определение шизоанализу в его противоположности психоанализу: "Оговорки, оплошности, симптомы подобны птицам, что стучат клювами в окно. Речь не о том, чтобы их интерпретировать. Речь о том, чтобы повторить их траекторию и посмотреть, могут ли они стать указателями для новых точек отсчета, отправляясь от которых можно было бы изменить ситуацию"<sup>81</sup>. Усыпальница фараона с ее центральным залом в самом низу пирамиды уступает место более динамичным моделям: от дрейфующих континентов до мигрирующих народов — все, чем бессознательное картографирует вселенную. Индейская модель заменяет модель египетскую: переход индейцев в глубину ущелий, где эстетическая форма сливается не с поминовением того или иного ухода или прихода, а с сотворением беспамятных путей, причем вся память мира оказывается рабочим материалом<sup>82</sup>. Карты не следует понимать лишь в плане экстенсивности, по отношению к устоявшемуся пространству маршрутов. Существуют также карты плотности, интенсивности, которые относятся к тому, чем заполнено пространство, что подразумевается маршрутом. Маленький Ганс определяет лошадь, набрасывая целый лист активных и пассивных аффектов: иметь большую письку, перевозить тяжелую поклажу, иметь шоры, кусаться, падать, попадать под кнут, перебирать ногами. Такой расклад аффектов (где "писька" играет роль трансформатора, преобразователя) и составляет карту интенсивности. То есть опять же набор аффектов. И опять же было бы неправильно видеть здесь, как это делает Фрейд, обычную производную папы-мамы: как если бы "видение" на улице,

<sup>79</sup> Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, Ed. Tchou.

<sup>80</sup> Cp.: Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, P.U.F., ch. 1.

<sup>81</sup> Guattari, *Les années d'hiver*, Ed. Barrault; *Cartographies schizo-analytiques*, Galilée.

<sup>82</sup> Elie Faure, *L'art médiéval*, Livre de poche, p. 38: "Там, на берегу моря, у подножья горы, они натолкнулись на гранитную стену. И тогда все они вошли в гранит... После себя они оставили пробитую скалу, галереи, ведущие в разные стороны, резные, украшенные скульптурами стены, естественные или искусственные опоры..."

довольно обычное для того времени — падает лошадь, ее бьют кнутом, она пытается подняться — не в состоянии было напрямую затронуть либидо и вынуждено было вызвать в памяти сцену любви между родителями... Отождествление отца с упавшим животным — почти гротеск и предполагает недооценку всей совокупности отношений бессознательного с животными силами. И подобно тому, как карту движений и маршрутов нельзя рассматривать как производную или расширение схемы "папа-мама", так и карту сил или интенсивностей нельзя считать производной тела, расширением некоего предварительного образа, дополнением — словом, тем, что после. Полак и Сивадон проделали глубокий анализ картографической деятельности бессознательного; возможно, единственная неясность в нем идет от того, что они видят в этой деятельности развитие образа тела<sup>83</sup>. Наоборот, как раз карта интенсивностей и распределяет аффекты, связи, положительный или отрицательный заряд которых и составляет всякий раз образ тела — образ, который всегда можно переделать или преобразовать в зависимости от определяющего его расклада аффектов.

Перечень аффектов, или расклад, интенсивная карта представляют собой становление: из образа лошади маленький Ганс не лепит бессознательного представления об отце, он вовлекается в становление-лошадью, которому противостоят родители. Так же и маленький Арпа и его становление-петухом: всякий раз психоанализу не дается отношение бессознательного с силами<sup>84</sup>. Образ — это не только маршрут, но и становление. Становление поддерживает маршрут, как интенсивные силы поддерживают силы движущие. Становление-лошадью Ганса отсылает к маршруту — от дома до конюшни. Прохождение возле конюшни или посещение курятника — обычные маршруты, но не невинные прогулки. Понятно, почему реальное и воображаемое должны выходить за рамки друг друга или вступать друг с другом в обмен: становление не есть воображаемое, как и путешествие — не реальность. Как раз становление превращает самый короткий маршрут, а то и стояние на месте, в путешествие; и как раз маршрут превращает воображаемое в становление. Две карты — маршрутов и аффектов — отсылают друг к другу.

Что затрагивает либидо, то, во что вкладывает себя либидо, предстает с неопределенным артиклем или, скорее, представляется через неопределенный артикль: какое-то животное как характеристика становления или уточнение маршрута (какая-то лошадь, какая-то курица...); некое тело или некий орган как способность вызвать аффект и пребывать в состоянии аффекта (живот, глаза...); и даже персонажи, которые препятствуют маршруту и запрещают аффекты или, наоборот, им благоприятствуют (какой-то отец, какие-то люди...). Дети так и говорят: какой-то отец, какое-то тело, какая-то лошадь. Возможно, неопределенные артикли являются результатом нехватки определенности, вызванной защитными механизмами сознания. В психоанализе речь все время идет о моем отце, моем "я", моем теле. Настоящая страсть к притяжательному и личному, интерпретация заключается в том, чтобы находить личности и им принадлежащее. "Бьют какого-то ребенка" должно означать "мой отец меня бьет", даже если эта трансформация остается абстрактной; и "какая-то лошадь падает и бьет копытами" означает, что мой отец занимается любовью с моей матерью. Тем не менее в неопределенном артикле вовсе нет нехватки, и в особенности нехватки определенности. Он является определением становления, его собственной силой, силой безличного, которое является не всеобщностью, но единичностью в самой высшей степени: к примеру, не играют в лошадь вообще, как и не подражают той или иной лошади, а становятся какой-то лошадью, достигая некоего участка соседства, где уже невозможно отличить себя от того, чем становишься.

Искусство также достигает этого небесного состояния, где уже не остается ничего личного или рационального. Искусство, на свой манер, говорит то же самое, что и дети. Оно образовано маршрутами и становлениями, вот почему оно изготавливает карты — экстенсивные и интенсивные. В произведении искусства всегда есть траектория, и Стивенсон показывает решающую значимость цветной карты в замысле "Острова сокровищ"<sup>85</sup>. Нельзя сказать, что окружающий мир

<sup>83</sup> Jean-Claude Polack, Danielle Sivadon, *L'intime utopie*, P. U.F. (авторы противопоставляют "географический" метод "геологическому", например, у Жизелы Панков).

<sup>84</sup> Ср.: Ferenczi, *Psychanalyse*, II, Payot, "Un petit homme-coq", p. 72-79.

<sup>85</sup> Stevenson, *Œuvres*, Laffont, p. 1079-1085.

обязательно определяет существование персонажей, скорее последние определяются через маршруты, по которым они движутся в реальности или в мыслях, без которых они не стали бы собой. В живописи цветная карта присутствует в той мере, в какой картина является не столько, на итальянский манер, окном в мир, сколько монтажом на плоскости<sup>86</sup>. У Вермее-ра, к примеру, самые интимные, самые спокойные становления (соблазненная солдатом девушка, женщина, получающая письмо, художник за работой...) отсылают, тем не менее, к путям большой протяженности, о которых свидетельствует карта. Я изучил карту, говорил Фромантен, но "не как географ, а как живописец"<sup>87</sup>. И коль скоро маршруты не более реальны, чем воображаемы становления, есть в их соединении нечто исключительное, принадлежащее лишь искусству. Тогда искусство определяется как безличный процесс, в котором произведение строится почти как тур, небольшая пирамидка из камней, принесенных различными путешественниками и участниками скорее становления, чем возвращения из мертвых, которые либо зависят, либо не зависят от автора.

Только такая концепция и может извлечь искусство из персонального процесса памяти и коллективного идеала поминовения. Искусству-археологии, которое углубляется в тысячелетия, дабы соприкоснуться с незапамятным, противостоит искусство-картография, которое покоится на "вещах забвения и местах прохождения". Так и со скульптурой, когда она перестает быть монументальной и становится годологической: мало сказать, что скульптура — это пейзаж и что она благоустраивает какое-то место, территорию. Она благоустраивает дороги, сама становится путешествием. Скульптура следует по путям, которые образуют ее внеположность, она взаимодействует лишь с незамкнутыми кривыми, разделяющими и пересекающими органическое тело, она лишена всякой памяти, кроме памяти материала (отсюда такой ее прием, как обтесывание и частое использование дерева). Кармен Перрен очищает эрратические валуны от зелени, которая делает их частью подлеска, она возвращает им память ледника, который когда-то донес их до этого места, причем делает это не для того, чтобы напомнить об их происхождении, а для того, чтобы стало зримым их перемещение<sup>88</sup>. Можно возразить, что туристический маршрут как искусство дорог ничем не лучше монументального или поминального искусства. Но есть нечто такое, что по сути отличает искусство-картографию от туристического маршрута: да, новой скульптуре свойственно занимать свое место на внешних маршрутах, но это место зависит от внутренних путей самого произведения; внешний путь создается, он не предваряет произведение и зависит от его внутренних отношений. Мы обходим скульптуру, и принадлежащие ей оси обзора действуют так, что мы схватываем тело то по всей его длине, то в странно укороченном виде, то в двух и более расходящихся направлениях: положение в окружающем пространстве тесно связано с этими внутренними маршрутами. словно бы виртуальные пути сцеплялись с реальной дорогой, получающей от них новые линии, новые траектории. Карта виртуальностей, начертанная искусством, накладывается на реальную карту, дороги которой она видоизменяет. Не только скульптура, но и всякое произведение искусства, включая музыкальное, подразумевает эти внутренние пути или это внутреннее путешествие: выбор той или иной дороги способен каждый раз по-новому определить положение произведения в пространстве. Всякое произведение содержит в себе множество маршрутов, которые можно прочесть и которые сосуществуют только на карте, и меняет свой смысл в зависимости от того, по какому из них пойти<sup>89</sup>. Эти заключенные внутри пути неотделимы от становлений. Пути и становления — искусство заставляет их присутствовать друг в друге; делает ощутимым их взаимное присутствие, чем и определяет себя, вызывая к Дионису как богу мест прохождения и вещей забвения.

<sup>86</sup> Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, "использование картографии в голландском искусстве", Gallimard, p. 212.

<sup>87</sup> Fromentin, "Un été dans le Sahara", *Euvres*, Pléiade, Gallimard, p. 18.

<sup>88</sup> Об искусстве дорог, которое противостоит искусству монументальному, поминальному, см.: *Voie suisse: l'itinéraire genevois* (анализ Кармен Перрен). Ср. также Bertholin (Вассивьер), где есть текст Патрика де Нуэна "Вещи забвения и места прохождения". Центр Вассивьеры, как и центр Кресте, — вот места этой новой скульптуры, принципы которой отсылают к великим концепциям Генри Мура.

<sup>89</sup> Ср. у Булеза множество направлений и сопоставление с "планом города" в таких сочинениях, как "Третья соната", "Сияние" или "Области": *Boulez, Par volonté et par hasard*, Seuil, ch. XII ("траектория произведения должна быть множественной...").



## ГЛАВА X

### Бартлби, или формула

Бартлби — не метафора писателя, не символ чего бы то ни было. Это текст до жестокости комичный, а комичное всегда буквально. Это как рассказ Клейста, Достоевского, Кафки или Беккета, с которыми он составляет подпольную и авторитетную традицию. Он не говорит ничего, кроме того, что говорит, буквально. А говорит он и повторяет одно: Я БЫ НЕ ПРЕДПОЧЕЛ, / *would prefer not to*<sup>90</sup>. Вот формула его величия, и всякий равнодушный читатель повторяет ее в свою очередь. Какой-то худощавый, мертвенно-бледный человек изрек формулу, которая всех сводит с ума. Но в чем же заключается литературный смысл формулы?

Прежде всего, очевиден известный маньеризм, известная высокопарность: глагол *prefer* редко употребляется в этом смысле, и не патрон Бартлби, стряпчий, ни его конторщики к нему, как правило, не прибегают ("чуждое слово, я-то его никогда не употребляю..."). В обычном виде формула была бы следующей: *I had rather not*. Но главное то, что причудливость формулы превосходит само выражение: да, грамматически она корректна, синтаксически корректна, но неожиданное окончание *NOT TO*, оставляющее в неопределенности то, что ею отвергается, придает ей радикальный характер, своего рода пограничную функцию. Повторение и настойчивость только усиливают ее причудливость. Произнесенная едва слышным, мягким, ровным, бесцветным голосом, она выливается в нечто неумолимое, какую-то нечленораздельную глыбу: один-единственный вздох. В этих отношениях она обладает той же силой, играет ту же роль, что и какая-нибудь аграмматическая формула.

Лингвисты со всей строгостью проанализировали так называемую "аграмматичность". Много весьма сильных примеров аграмматичности можно найти в творчестве американского поэта Каммингса: взять хотя бы его *He danced his did*, когда говорится "он спустил свой пляс" вместо "он пустился в пляс". Николя Рувэ объясняет, что можно предположить целую серию обычных грамматических вариаций, в отношении которых аграмматическая формула будет как бы пределом: выражение *he danced his did* будет пределом нормальных выражений *he did his dance*, *he danced his dance*, *he danced what he did*..<sup>91</sup> Это уже не телескопированное слово, как у Льюиса Кэрролла, а телескопированная конструкция, конструкция-вздох, предел или тензор. Может быть, лучше взять пример из французского, из практической ситуации: прибывая что-то к стене, человек держит в руке несколько гвоздей и кричит: ДАЙТЕ ЕЩЕ ОДИН ЛИШНИЙ. Это аграмматическая формула, которую можно расценить как предел серии правильных выражений: "У меня один лишний. Дайте еще. Еще один..." Разве формула Бартлби не относится к такому же типу — разом и стереотипия самого Бартлби, и в высшей степени поэтическое выражение Мелвилла, предел серии такого рода: "Я предпочел бы это. Я предпочел бы этого не делать. Не это я бы предпочел..."? Вопреки своей нормальной конструкции, она звучит как аномалия.

Я НЕ ПРЕДПОЧЕЛ БЫ... У этой формулы есть варианты. То она отвергает условное наклонение и становится более сухой: Я НЕ ПРЕДПОЧИТАЮ, *I prefer not to*. То, в последних случаях употребления, теряет, как кажется, свою таинственность, обретая тот или иной инфинитив, ее дополняющий и сцепляющийся с не: "я не предпочитаю говорить", "я не предпочел бы проявлять капли благоразумия", "я не предпочел бы выполнять обязанности посыльного", "я не предпочел бы делать этого"... Но и в этих случаях чувствуется глухое присутствие причудливой формы, которая не дает покоя языку Бартлби. Он и сам добавляет: "но я не исключение", "во мне нет ничего исключительного", *I am not particular*, дабы указать на то, что все, что ему ни предложат, все равно будет чем-то исключительным, подпадающим в свою очередь под удар

<sup>90</sup> По-французски формулу переводили по-разному, всякий раз приводя свои основания. Мы придерживаемся мнения, высказанного Морисом Бланшо в "Кромешном письме" (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, p. 33).

<sup>91</sup> Nicolas Ruwet, "Parallélismes et déviations en poésie", in *Langue, discours, société*, Seuil, p. 334-344 (о "телескопированных конструкциях").

великой неопределенной формулы, Я НЕ ПРЕДПОЧЕЛ БЫ, которая сохраняется раз и навсегда и всякий раз. У формулы десять главных случаев употребления, и в каждом из них она может возникнуть неоднократно, повторяясь или видоизменяясь. Бартлби служит писцом в конторе стряпчего: он постоянно переписывает, "молча, незаметно, механически". Первый случай — когда стряпчий просит его выверить, перечитать копию двух других конторщиков: Я НЕ ПРЕДПОЧЕЛ БЫ. Второй — когда стряпчий просит его прийти выверить его собственные копии. Третий — когда стряпчий приглашает его прочитать копии вместе с ним, наедине. Четвертый — когда стряпчий хочет послать его что-то купить. Пятый — когда он просит его выйти в соседнюю комнату. Шестой — когда стряпчий, захотев зайти в свою контору в воскресенье утром, застает там спящего Бартлби. Седьмой — когда стряпчий просто задает вопросы. Восьмой — когда Бартлби перестает переписывать, отказывается делать копии и стряпчий его выгоняет. Девятый — когда стряпчий делает вторую попытку его прогнать. Десятый — когда Бартлби, уже изгнанный из конторы, сидит на перилах лестницы, а потерявший терпение стряпчий делает ему самые неожиданные предложения (стать счетоводом в бакалейной лавке, барменом, учетчиком накладных, компаньоном молодого человека из хорошей семьи...). Формула пускает почки и расцветает пышным цветом. В каждом случае вокруг Бартлби — оцепенение, как если бы было произнесено Несказанное и Неотвратимое. И безмолвие Бартлби, как если бы он все сказал и разом исчерпал всю речь. В каждом случае возникает впечатление, что безумие только возрастает: безумие не "исключительно" Бартлби, но вокруг него и, в частности, безумие стряпчего, который делает странные предложения и отличается еще более странным поведением.

Нет никакого сомнения — формула разрушительна, опустошительна, ничего не оставляет после себя. Сразу заметен ее заразительный характер: Бартлби "выворачивает язык" других. Причудливые слова *I would prefer* просачиваются в язык конторщиков и самого стряпчего ("И вы тоже подхватили это словцо!"). Но эта зараза — не главное, главное — ее воздействие на Бартлби: как только он сказал Я НЕ ПРЕДПОЧИТАЮ (сличать), он не может больше и переписывать. Тем не менее он никогда не скажет, что не предпочитает (переписывать): эту стадию он уже прошел (*give up*). И, кажется, не сразу это замечает, поскольку продолжает переписывать вплоть до шестого случая. Но когда замечает, это уже очевидность, отсроченный результат, который был заключен уже в первом употреблении формулы: "Разве вы сами не видите причину?" — говорит он стряпчему. Действие формулы-глыбы таково, что она не только отвергает то, что Бартлби предпочитает не делать, но и обуславливает невозможность того, что он делал, того, что, как можно было думать, он еще предпочитает делать.

Уже отмечалось, что формула *I prefer not to* — это и не утверждение, и не отрицание. Бартлби "не отказывается, но и не соглашается, он идет вперед и отступает в этом продвижении, помаленьку показывает себя в незаметном отступлении речи"<sup>92</sup>. Стряпчему было бы легче, если бы Бартлби не хотел, но Бартлби не отказывается, он просто отвергает не-предпочитаемое (сличение копий, поручения...). Но Бартлби и не соглашается, не утверждает предпочтительное, которое могло бы заключаться в продолжении переписывания, он просто полагает, что это невозможно. Коротко говоря, формула, которая последовательно отвергает все другие действия, уже поглотила действие переписывания, каковое ей уже нет; нужды отвергать. Формула все сметает на своем пути, ибо безжалостно уничтожает как предпочтительное, так и непредпочтительное. Она упраздняет понятие, к которому относится и которое она отвергает, а заодно и другое понятие, которое, как кажется, она сохраняет и которое становится невозможным.

В самом деле, она делает их неразличимыми: несет с собой пустоты неразличимости, неопределенности, которые постоянно занимают все больше места между непредпочтительными и предпочтительными действиями. Упраздняется всякая особенность, всякая точка отсчета. Формула уничтожает "переписывать" — единственную точку отсчета, по отношению к которой нечто могло бы быть предпочтительным или непредпочтительным. Я бы предпочел скорее ничто, чем что-нибудь: не воля к ничто, а рост ничто воли. Бартлби добился права на выживание, то есть права стоять в неподвижности напротив глухой стены. Чистая, терпеливая пассивность, как сказал

<sup>92</sup> Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'Ecole normale, p. 19.

бы Бланшо. Быть и быть себе, и ничего более. Его подталкивают сказать "да" или "нет". Но если бы он сказал "нет" (сличать, выполнять поручения...), если бы он сказал "да" (переписывать), то был бы сразу побежден, сочтен бесполезным, не выжил бы. Он может выжить, лишь описывая круги в каком-то подвешенном состоянии, что всех держит на расстоянии. Его способ выживания — предпочесть не сличать, но тем самым также не предпочитать переписывать. Ему нужно было отвергнуть одно, чтобы второе стало невозможным. Формула движется на счет раз-два и то и дело подпитывает саму себя, проходя через одни и те же состояния. Вот почему у стряпчего всякий раз возникает головокружительное ощущение, что все начинается с нуля.

Поначалу можно было бы сказать, что эта формула словно плохой перевод с иностранного языка. Но если как следует в нее вслушаться, то она опровергает такую гипотезу. Может, она-то и откапывает в языке своего рода иностранный язык. По поводу аграмматичностей Каммингса было высказано предложение рассматривать их как производные своеобразного диалекта стандартного английского языка, причем из диалекта этого можно было бы извлечь порождающие его правила. То же самое и с Бартлби, правило подпадало бы под эту логику негативного предпочтения: негативизм, который выше всякой отрицательности. Но если правда, что литературные шедевры всегда образуют своего рода иностранный язык в том языке, на котором они написаны, то что за безумный ветерок, что за психотичное дуновение проникают тогда в речь? Психозу свойственно задействовать некий прием, который состоит в том, чтобы обходиться с обычным, стандартным языком так, чтобы "вернуть" ему какой-то неизвестный, исходный язык, который был бы, может, проекцией языка божественного и который унес бы с собой всю речь. Во Франции приемы такого рода возникают у Русселя и Бриссе, в Америке — у Вольфсона. Не в этом ли и заключается шизофреническое предназначение американской литературы — заставить английский язык раскручиваться, принуждая его ко всякого рода отклонениям, ответвлениям, сокращениям или добавлениям (в отношении стандартного синтаксиса)? Ввести немножко психоза в английский невроз? Придумать новую всеобщность? При необходимости в английский будут призваны и другие языки, дабы вернее придать ему отзвуки божественного языка бури и грома. Мелвилл придумывает иностранный язык, который струится под английским и уносит его с собой: OUTLANDISH, или Детерриторизованное, язык Кита. Отсюда интерес исследователей "Моби Дика" к Числам и Буквам, к их скрытому смыслу, позволяющий выявить хотя бы остов этого изначального нечеловеческого или сверхчеловеческого языка<sup>93</sup>. Все так, будто здесь возникает цепочка из трех операций: некая обработка языка; результат такой обработки, который приводит к возникновению в языке другого языка; и следствие, состоящее в том, чтобы увлечь за собой всю речь, гнать его, толкать к его собственному пределу, дабы обнаружить то, что вовне, — тишину или музыку. Так что великая книга — это всегда изнанка другой книги, которая пишется в душе, молчанием и кровью. И это не только "Моби Дик", но и "Пьер", где Изабель затрагивает язык каким-то невнятным рокотом, вроде непрестанно звучащего баса, и он приводит всю речь к аккордам и звукам ее гитары. А "Билли Бадд", натура ангельская или адамическая, страдает заиканием, которое извращает природу языка, но при этом достигает верхней ноты музыкального и небесного Запределья языка в целом. Как и у Кафки, "болезненный писк" искажает звучание слов, а сестра уже готовит скрипку, чтобы ответить Грегору.

Бартлби — тоже натура ангельская, адамическая, но его случай, кажется, иной, поскольку он не располагает общим Приемом — хотя бы даже заиканием, — позволяющим подвергнуть язык такой обработке. Он довольствуется краткой Формулой — с виду корректной, ну разве что небольшая причуда, которая в определенных обстоятельствах дает о себе знать. Тем не менее результат, следствие те же самые: откопать в языке своего рода иностранный язык и столкнуть весь язык с тишиной, раскатать его в тишине. "Бартлби" возвещает о грядущем долгом молчании Мелвилла, прерывавшемся только музыкой стихотворений и преодоленном только "Билли Баддом"<sup>94</sup>. У самого Бартлби не было иного выхода, кроме как замолчать и скрываться за своей

<sup>93</sup> Ср.: Viola Sachs, *La contre-Bible de Melville*, Mouton.

<sup>94</sup> О Бартлби и молчании Мелвилла см.: Armand Farrachi, *La part du silence*, Barrault, p. 40-45.

ширмой, всякий раз когда он произносил формулу, и так до окончательного за-молкания в тюрьме. После формулы сказать больше нечего: она стоит приема, она превосходит свою кажущуюся исключительность.

Стряпчий сам создает теорию оснований, из-за которых формула Бартлби опустошает язык. Любой язык предполагает, имеет свои точки отсчета или предпосылки (assumptions). Это не то именно, что язык обозначает, но то, что ему позволяет обозначать. Слово всегда предполагает какие-то другие слова, способные его заменить, дополнить или образовать с его помощью альтернативы: при этом-то условии и происходит распределение языка, так что он обозначает вещи, состояния вещей и действия, в соответствии с некоей совокупностью объективных, эксплицитных условностей. Есть, может, и другие условности — имплицитные и субъективные, другой тип точек отсчета или предпосылок. Говоря, я не только указываю на вещи и действия, но также совершаю действия, которые обеспечивают отношение с собеседником, согласно нашим соответствующим ситуациям: я приказываю, спрашиваю, обещаю, прошу, совершаю "речевые акты" (speech act). Речевые акты имеют референтом самих себя (я и в самом деле командую, говоря "я вам приказываю..."), тогда как констатирующие предложения соотносятся с другими вещами и другими словами. Эту-то двойную систему референции и сметает Бартлби.

Формула I PREFER NOT TO исключает всякую альтернативу и как отбрасывает все другое, так и поглощает то, что якобы сохраняет; она подразумевает, что Бартлби прекращает переписывать, то есть воспроизводить слова; она обнаруживает участок неопределенности, где слова больше не различаются, наполняет язык пустотой. Но вместе с тем она расчленяет речевые акты, благодаря которым хозяин может командовать, доброжелательный друг — задавать вопросы, честный человек — обещать. Если бы Бартлби отказывался, его можно было бы счесть мятежником или бунтовщиком и в этом качестве наделить социальной ролью. Но его формула расчленяет всякий речевой акт, превращая Бартлби в сущего изгоя, который не может быть приписан ни к одной социальной категории. Что с ужасом и замечает стряпчий: все надежды привести Бартлби к благоразумию рушатся, поскольку они зиждутся на логике предпосылок, согласно которой хозяин "ждет", что его будут слушаться, а доброжелательный друг — что его выслушают, тогда как Бартлби придумал новую логику — логику предпочтения, которой вполне достаточно, чтобы подорвать предпосылки языка. Как замечает Мэтью Линдон, формула "разъединяет" слова и вещи, слова и действия, равно как акты и слова: она отсекает язык от всякой референции, в соответствии с абсолютным предназначением Бартлби быть человеком вне референций, тем, кто появляется и исчезает, не соотносясь ни с самим собой, ни с чем-либо другим<sup>95</sup>. Вот почему, несмотря на внешнюю правильность, формула функционирует как настоящая аграмматичность.

Бартлби — Холостяк, тот, о ком Кафка говорил так: "Почвы у него ровно столько, сколько нужно его ногам, опирается он лишь на то, что может охватить руками" — тот, кто засыпает зимой в снегу, чтобы умереть от холода, как ребенок, тот, кто думает лишь о своих прогулках, но может прогуливаться где угодно, не двигаясь с места<sup>96</sup>. Бартлби — это человек без референций, без принадлежностей, без собственности, без свойств, без особенностей: он слишком ровен, чтобы ему можно было приписать какую бы то ни было особенность. Не имея ни прошлого, ни будущего, он мимолетен. I PREFER NOT TO — вот химическая или алхимическая формула Бартлби, но ее можно прочесть и наоборот — I AM NOT PARTICULAR, во мне нет ничего особенного, это необходимое дополнение. Весь XIX век будет пронизан этим исканием человека без имени, цареубийцы и отцеубийцы, Улисса современности ("я — Никто"): раздавленного и механизированного человека больших городов, от которого, тем не менее, ждут, что из него выйдет Человек будущего или нового света. Пророчат, что он грядет в лице Пролетария, что он грядет в лице Американца. Роман Музиля также пойдет по линии этих исканий и изобретет новую

---

<sup>95</sup> Mathieu Lindon, "Bartleby", Delta 6, mai 1978, p. 22.

<sup>96</sup> Великий текст Кафки (Journal, Grasset, p. 8-14) является как бы иной версией "Бартлби".

логику, в которой "Человек без свойств" и мыслит, и порождается<sup>97</sup>. И связь Музиля с Мелвиллом кажется нам бесспорной, хотя искать ее следует не со стороны "Бартлби", а, скорее, со стороны "Пьера". Кровосмесительная пара Ульрих-Агата — повтор пары Пьер-Изабель, и в обоих случаях молчаливая, безвестная или забытая сестра являет собой не субститут матери, но, напротив, упразднение полового различия как особенности в пользу андрогинного отношения, согласно которому Пьер, равно как и Ульрих, является или становится женщиной. Может, в случае Бартлби отношения со стряпчим столь же таинственны и, в свою очередь, знаменуют возможность какого-то становления, нового мужчины? Сможет ли Бартлби завоевать себе место для прогулок?

Бартлби, может быть, безумец, слабоумный, псих ("врожденное и неизлечимое душевное расстройство"). Но как это можно знать, если не принимать в расчет аномалии стряпчего, который то и дело ведет себя весьма странным образом? Стряпчий только что продвинулся по служебной лестнице. Вспомним, что председатель суда Шребер также дает волю своему бреду после повышения, словно бы оно придало ему смелости. Но на что же осмеливается стряпчий? У него уже есть два переписчика, которые, немного напоминая служащих Кафки, предстают перевернутыми двойниками, один утром нормальный, а после обеда пьяный, другой утром обычно страдает от несварения желудка, зато после обеда почти нормален. Когда ему потребовался дополнительный переписчик, он нанимает Бартлби, без какой бы то ни было рекомендации, референции, после короткого собеседования, так как невзрачный вид того кажется ему свидетельством некоего постоянства, способного компенсировать непостоянство двух других писцов. Однако с первого дня он вводит Бартлби в странное устройство (порядок): тот будет находиться в комнате стряпчего, в углу возле двери, которая отделяет ее от комнаты конторщиков, между боковым окошком с видом на стену соседнего дома и зеленой, как прерия, ширмой, как если бы было необходимо, чтобы Бартлби мог слышать, но оставался при этом скрытым от глаз. Сделал ли это стряпчий по наитию или вследствие короткого собеседования, неизвестно. Ясно то, что, оказавшись в этом устройстве, невидимый Бартлби проделывает изрядную "механическую" работу. Но стоило стряпчему попытаться выманить Бартлби из-за ширмы, как тот изрек свою формулу. И как в первом случае, так и в последующих стряпчий обезоружен, растерян, озадачен, поражен, не зная, что ответить и как себя вести. Бартлби прекращает переписывать и бесстрашно держится на своих позициях. Мы знаем, в какие крайности пускается стряпчий, чтобы избавиться от Бартлби: уходит к себе, затем решает перевести контору в другое место, несколько дней скрывается от жалоб нового съемщика прежнего помещения. Что за странное бегство, когда стряпчий-странник не вылезает из своей кареты... Все здесь странно — начиная с исходного устройства и вплоть до этого неудержимого убегания в духе Каина, стряпчий ведет себя как сумасшедший. В отношении Бартлби в душе его желание убить перемежается с желанием объясниться в любви. Что же произошло? Может, это одно безумие на двоих, опять-таки отношение двойников, почти признанное гомосексуальное отношение ("да, Бартлби... никогда я не чувствую себя до такой степени самим собой, как когда я знаю, что ты здесь... проникаю в предустановленный замысел своей жизни...")?

Можно предположить, что прием Бартлби на работу был своего рода пактом, словно стряпчий сразу после получения высокой должности решил превратить этого персонажа, не имеющего объективных референций, в конфиденанта, который был бы ему всем обязан. Он хочет сделать из него своего человека. Пакт заключается в следующем: Бартлби будет переписывать, находясь вблизи своего господина, которого он будет слышать, оставаясь невидимым, вроде ночной птицы, которая не любит, когда ее видят. Тогда нет никакого сомнения в том, что, стоит стряпчему захотеть (пусть даже ненароком) выманить Бартлби из-за его ширмы для сличения копий вместе с другими писцами, как тот сразу же разрывает пакт. Вот почему Бартлби и "не предпочитает" проверять, и уже не может больше переписывать. Бартлби выставит себя на обозрение, сделает больше, чем от него требуется — будет стоять торчком посреди конторы, но переписывать больше не будет. Стряпчий смутно догадывается об этом, поскольку полагает, что

<sup>97</sup> Бланшо показал, что персонаж Музил не только без свойств, но и "без особенностей", поскольку субстанции у него не больше, чем свойств (*Le livre à venir*, Gallimard, p. 203). То, что тема Человека без особенностей, Улисса Современности, возникает на заре XIX века, во Франции явствует из весьма странной книги Балланша, друга Шатобриана: *Ballanche, Essais de pa-lingénésie sociale*, в частности "La ville des expiations" (1827).

Бартлби отказывается переписывать из-за того, что у него плохо со зрением. И в самом деле, будучи выставленным на обозрение, Бартлби не видит больше самостоятельно и больше не смотрит. Он приобрел то, что некоторым образом было у него с рождения — приснопамятное увечье — кривой и однорукий, — которое превращает его в туземца, того, кто рождается на известном месте и на месте остается, тогда как стряпчий по необходимости выполняет функцию изменника, обреченного на бегство. Какая-то неясная виновность проглядывает в заверениях стряпчего всякий раз, как он заводит речь о филантропии, милосердии, дружбе. В самом деле, стряпчий нарушил порядок, который сам же и установил; и вот уже Бартлби извлекает из-под обломков выразительную черту, Я НЕ ПРЕДПОЧИТАЮ, которая будет множиться и множиться, перекидываясь на других, обратит в бегство стряпчего, а также и язык, будет расширять зону неопределенности или неразличимости, так что слова больше не будут различаться, равно как и персонажи, когда стряпчий обратится в бегство, а Бартлби застынет в неподвижности, окаменеет. Стряпчий пускается в странствия, тогда как Бартлби пребывает в спокойствии, хотя именно потому, что он остается в покое и неподвижности, к нему и будут относиться как к страннику.

Существует ли отношение идентификации между стряпчим и Бартлби? Но что значит такое отношение, к чему оно ведет? Обычно идентификация предполагает три элемента, которые, впрочем, могут взаимозаменяться, перемещаться: форма, образ или представление, портрет, модель; виртуальный, по меньшей мере, субъект; усилия субъекта, направленные на то, чтобы принять форму, усвоить образ, приспособиться к нему и приспособить его к себе. Это сложная операция, которая проходит через все приключения сходства и все время рискует соскользнуть в невроз или привести к нарциссизму. Как говорится, "миметическое соперничество". Оно мобилизует отцовскую функцию вообще: образ — это образ отца *par excellence*, а субъект — это сын, даже если определения взаимозаменяются. Роман воспитания, можно было бы с таким же успехом сказать — роман референции, дает тому множество примеров.

Очевидно, что многие из романов Мелвилла начинаются с образов или портретов и рассказывают, по всей видимости, историю воспитания человека под воздействием отцовской функции — как в "Редберне". "Пьер" начинается с образа отца, статуи и картины. Даже в "Моби Дике" сначала собираются сведения для того, чтобы придать форму киту и набросать его образ — вплоть до темной картины в таверне. "Бартлби" не является исключением из правила, два конторщика словно обратно симметричные картинки, а стряпчий настолько успешно выполняет функцию отца, что с трудом верится, что это Нью-Йорк. Все начинается как в английском романе, в Лондоне, у Диккенса. Но всякий раз происходит нечто странное, что вносит в образ путаницу, заражает его сущностной недостоверностью, мешает форме "захватить" субъекта, но также разрушает его, бросает его в свободное плавание и упраздняет всякую отцовскую функцию. Вот тут-то и начинается самое интересное. Статуя отца уступает место его расплывчатому портрету, затем другому портрету — неважно кого или вообще никого. Теряются референции, и воспитание человека уступает место неизвестной стихии, тайне бесформенной, не-человеческой жизни, "Squid". Все начиналось по-английски, но продолжается по-американски, по линии неудержимого убегания. Ахав с полным правом может сказать, Что он бежит отовсюду. Отцовская функция теряется, уступая место более темным и неясным силам. Субъект расплывается, превращаясь в некое лоскутное одеяло, которое все увеличивается и увеличивается: американское лоскутное одеяло — вот образ мелвилловского творчества, лишённого центра, изнанки и лица. Как если бы выразительные черты уклонялись от формы, наподобие абстрактных линий какой-то неизвестной письменности, наподобие морщин, бороздящих лоб Ахава и Кита, наподобие движущихся канатов со "страшными узлами", которые проходят по закрепленным снастям и того и гляди утянут моряка в море, субъекта в смерть<sup>98</sup>. В "Пьере" тревожная улыбка неизвестного молодого человека на картине, столь напоминающей портрет отца, функционирует как самостоятельная выразительная черта, которой довольно, чтобы разрушить всякое сходство, равно как лишить субъект устойчивости. I PREFER NOT TO — тоже выразительная и заразная черта,

<sup>98</sup> Режи Дюран показал эту роль расплывшихся линий на китобойном судне, противопоставив их формализованным снастям: Régis Durand, *Melville, signes et métaphores, L'Age d'homme*, p. 103-107. Книги Дюрана (1980) и Яворски (1986) относятся к лучшим исследованиям творчества Мелвилла за последние годы.

ускользающая от лингвистической формы, лишаящая отца его наставительного слова, равно как сына — возможности повторять или копировать.

Речь снова о процессе идентификации, однако он пошел по пути психоза, вместо того чтобы пуститься в авантюры невроза. Толика шизофрении вырывается из невроза старого мира. Мы можем сгруппировать три отличительные характеристики. Во-первых, неформализованная выразительная черта противопоставляется образу или обретенной выразительной форме. Во-вторых, уже нет субъекта, который восходил бы к образу, преуспевая или не преуспевая в этом. Скорее, можно было бы сказать, что между двумя фигурами устанавливается какая-то зона неотличимости, неразличимости, расплывчатости, как если бы они достигли точки, которая непосредственно предшествует процессу их взаимного отличения: не подобие, а скольжение, самое тесное соседство, абсолютная смежность; не естественная преемственность от отца к сыну, а противоестественный союз. "Гиперборейская", "арктическая" зона. Речь идет уже не о Мимезисе, а о становлении: Ахав не имитирует кита, он становится Моби Диком, переходит в зону соседства, где уже не может отличить себя от Моби Дика, и, нанося ему удары, он бьет по самому себе. Моби Дик — это "ближайший борт корабля", с которым сливается Ахав. Редберн отвергает образ отца, обретая расплывчатые черты таинственного брата. Пьер не подражает отцу, но достигает зоны соседства, где его уже не отличить от его сводной сестры Изабель, и становится женщиной. Тогда как невроз ради лучшей идентификации с отцом бьется в сетях кровосмесительной связи с матерью, психоз дает волю кровосмешению с сестрой, становясь становлением, свободной идентификацией мужчины и женщины: также и Клейст не скупится на атипичные, почти животные выразительные черты, — заикания, скрипение зубами, оскалывания, которые разжигают его пылкое объяснение с сестрой. В-третьих, все дело в том, что психоз следует своей мечте — обосновать функцию всеобщего братства, которая уже минует отца, строится на руинах отцовской функции, предполагает разложение любого образа отца, следуя по независимой линии союзничества или соседства, превращающей женщину в сестру, другого мужчину в брата, наподобие страшного "обезьяньего поводка", соединяющего Измаила и Квикега брачными узами. Таковы три характеристики американской мечты, составляющие новый тип идентификации, новый свет: Черта, Зона и Функция.

Мы сравниваем столь различных персонажей, как Ахав и Бартлби. Не противоположны ли они во всем друг другу? Мелвилловская психиатрия постоянно апеллирует к двум полюсам: мономаньяки и ипохондрики, демоны и ангелы, палачи и жертвы, Быстрые и Медлительные, Молниеносные и Окаменевшие, Безнаказанные (выше всякого наказания) и Безответственные (ниже всякой ответственности). Что делает Ахав, обнаруживая свои огненные и безумные черты? Он сам разрывает пакт. Он изменяет закону китобоев, согласно которому охота ведется на всякого здорового кита, без разбора. Он же разборчив, он делает свой выбор, следуя по пути идентификации с Моби Диком, пускаясь в свое неразличимое становление, подвергая свой экипаж смертельной опасности. Как раз это чудовищное предпочтение и ставит ему в упрек лейтенант Старбек, подумывая даже о том, чтобы убить вероломного капитана. Ведь это исключительно прометеев грех — выбирать<sup>99</sup>. Пентесилея Клейста, женщина-Ахав, останавливает свой выбор на враге, Ахилле, видя в нем неразличимого двойника и бросая тем самым вызов закону амазонок, воспрещающему отдавать предпочтение врагу. Жрица и амазонки видят в этом измену, увенчанную безумием в идентификации каннибализма. В своем последнем романе "Билли Бадд" Мелвилл выводит на сцену другого мономаниакального демона — капитанармуса Клэггтерта. Второстепенная функция Клэггтерта не должна нас обманывать: как и в случае с капитаном Ахавом, речь не о психологической озлобленности, а о метафизическом извращении, заключающемся в выборе своей добычи, в предпочитании жертвы, избранной с какой-то любовью, хотя, согласно морскому закону, соблюдение дисциплины требуется от всех в равной мере. Что и дает понять рассказчик, напоминая о древней и загадочной теории, изложение которой можно найти уже у Сада: закон, законы правят второй чувственной природой, тогда как существа, испорченные от

<sup>99</sup> Вот что говорит Жорж Дюмезиль (предисловие к *Charachidzé, Prométhée ou le Caucase*, Flammarion): "Греческий миф о Прометее на протяжении многих веков остается предметом размышлений и ссылок. Бог, который не принимает участия в династической борьбе своих братьев против родственника Зевса, но самолично бросает ему вызов и высмеивает его... этот анархист затрагивает и тревожит в нас какие-то темные и чувствительные зоны".

рождения, принадлежат некоей страшной, сверхчувственной и первичной, изначальной и океанической Природе, которая через них преследует<sup>100</sup> свою собственную иррациональную цель — Ничто, Ничто — и знать ничего не знает о законе. Ахав пробьет стену, даже если за ней ничего нет, и превратит ничто в объект своей воли: "Для меня этот белый кит все равно что ближний борт. Временами мне кажется, что за ним ничего нет, но тем хуже..." О таких темных созданиях, как рыбы, что обитают в морских безднах, Мелвилл говорит, что только глаз пророка, а не психолога, способен их углядеть, распознать, не имея возможности предупредить их безумное предприятие, "тайну несправедности" ...

Итак, мы в состоянии классифицировать главных персонажей Мелвилла. На одном полюсе — эти мономаньяки или демоны, которые устанавливают чудовищное предпочтение, и которые ведомы этой волей к ничто: Ахав, Клэггерт, Бабо... А на другом полюсе находятся ангелы или святые, ипохондрики, почти что глупцы, создания невинные и чистые, наделенные врожденной слабостью, но также и какой-то странной красотой, окаменевшие от природы и не предпочитающие... воли совсем, скорее уж, ничто воли, нежели волю к ничто (ипохондрический "негативизм"). Они способны выжить, лишь превратившись в камень, отрицая волю, и освящают себя в этом застывшем состоянии<sup>101</sup>. Это Серено, Билли Бадд и более всего — Бартлби. И хотя два типа во всех отношениях противостоят друг другу — одни прирожденные предатели, другие от природы преданны, одни чудовищные отцы, пожирающие своих детей, другие брошенные отцами сыновья, — они населяют один и тот же мир и чередуются, в точности как в письме Мелвилла, да и Клейста тоже, чередуются прерывистые и устойчивые процессы с процессами безумной скорости: стиль с его последовательностью кататоний и ускорений. ... Все дело в том, что и те и другие, оба типа персонажей, Ахав и Бартлби принадлежат этой первой Природе, ее населяют и ее составляют. Они во всем противоположны, и тем не менее это, быть может, одно и то же первичное, своеобычное, упрямое создание, схваченное с двух сторон, отмеченное лишь знаком "плюс" или знаком "минус": Ахав и Бартлби, равно как у Клейста грозная Пентесилея и кроткая малышка Кетхен, одна выше, другая ниже всякого сознания, одна выбирает, другая не выбирает, одна воет, как волчица, другая не-предпочла-бы говорить<sup>102</sup>.

В творчестве Мелвилла есть и третий тип персонажа — тот, кто на стороне закона, хранитель божественных и человеческих законов второй природы, пророк. Странно, но капитану Делано недостает как раз глаза пророка, хотя Измаил в "Моби Дике", капитан Вир в "Билли Бадде", стряпчий в "Бартлби" обладают этим могуществом "Видеть": они способны улавливать и понимать, насколько это возможно, существ первой Природы, великих мономаниакальных демонов или невинных святых, иногда и тех и других. Но и они, в свою очередь, не лишены двусмысленности. Способные распознать завораживающую их первую Природу, они, тем не менее, представители второй природы и ее законов. Они — носители отцовского образа: кажутся хорошими отцами, отцами доброжелательными (или, по меньшей мере, заботливыми старшими братьями, как Измаил в отношении Квикега). Но им не удастся помешать демонам, поскольку те слишком быстры для закона, слишком непредсказуемы. И им не спасти невинного, безответственного: они обрекают его на закланье во имя закона, совершают жертвоприношение Авраама. Под их отеческой маской кроется двойная идентификация: с невинным, к которому они испытывают доподлинную любовь, а также с демоном, поскольку они по-своему разрывают пакт с невинным, которого любят. То есть предают, но иначе, чем Ахав или Клэггерт: те нарушают закон, тогда как Вир или стряпчий во имя закона разрывают скрытый и почти постыдный союз (кажется, даже Измаил отворачивается от своего дикого собрата Квикега). Они продолжают

<sup>100</sup> О концепции двух Природ у Сада (теория папы в "Новой Жю-стине") ср.: Klossowski, *Sade mon prochain*, p. 137sq.

<sup>101</sup> Ср. концепцию святости у Шопенгауэра, где святость рассматривается как деяние, посредством которого Воля отрицает себя в упразднении всякой особенности. В своем втором предисловии к "Билли Бадду" Пьер Лейрис напоминает о глубоком интересе Мелвилла к Шопенгауэру. Ницше усматривал в Парсифале святого шопенгауэровского типа, своего рода Бартлби. Однако, по Ницше, человек все еще предпочитает быть скорее демоном, нежели святым: "Человек все еще предпочитает скорее волю к ничто, нежели совсем не иметь воли..." ("Генеалогия морали", III, § 28).

<sup>102</sup> Ср. Клейст, письмо к фон Коллину, декабрь 1808 (*Correspondance*, Gallimard, p. 363). У "Кетхен из Гейльбронна" тоже есть своя Формула, сходная с формулой Бартлби: "Я не знаю" или иначе: "Знаю что-ли".



обожать безвинного, которого обрекли на смерть: капитан Вир умрет с именем Билли Бадда на устах, а последние слова стряпчего, которыми он завершает свой рассказ, — "О, Бартлби! О, люди!" — знаменуют не связь, но, напротив, альтернативу, согласно которой он должен был сделать выбор в пользу слишком человеческого закона, а не Бартлби. Разрываясь в противоречиях между двумя Природами, эти персонажи очень важны, хотя и лишены размаха двух других типов. Они, скорее, являются Свидетелями, сказителями, толкователями. Существует проблема, которая недоступна третьему типу персонажей, проблема более высокого уровня, которая урегулируется между двумя другими.

"Большой мошенник" ("The Confidence-man", на манер Medicine-man, Человек-доверие, Человек, пользующийся доверием) усеян размышлениями Мелвилла о романе. Первое из них связано с требованием права на высший иррационализм (гл. 14). Почему романист обязан объяснять поведение своих персонажей и давать ему обоснование, если жизнь никогда и ничего не объясняет и оставляет в своих созданиях столько темных, неразличимых, неопределенных зон, бросающих вызов любому прояснению? Жизнь и оправдывает, она не нуждается в оправдании. Английский, и в еще большей степени французский, роман испытывает потребность давать рациональное объяснение, пусть и на последних страницах, и психология — это, наверное, конечная форма рационализма: западный читатель ждет последнего слова. В этом отношении психоанализ оживил притязания разума. Но если он и затронул великие романы, то ни одному из великих романистов его времени так и не удалось всерьез заинтересоваться психоанализом. Основополагающий акт американского романа, равно как и романа русского, заключался в том, чтобы увести роман подальше от путей разума, чтобы породить персонажей, которые держатся в ничто, могут выжить лишь в пустоте, вплоть до самого конца хранят свою тайну и бросают вызов логике и психологии. Сама их душа, говорит Мелвилл, — это "необъятная и наводящая ужас пустота", тело Ахав — "пустая раковина". Если у них и есть формула, то она, конечно, ничего не объясняет, и выражение Я НЕ ПРЕДПОЧТУ остается кабалистической формулой, равно как и формула Человека из подполья, который не может воспрепятствовать тому, чтобы  $2 + 2$  давало 4, но который не может с этим СМИРИТЬСЯ (он не предпочитает, чтобы  $2 + 2$  равнялось 4). Для большого романиста — Мелвилла, Достоевского, Кафки или Музиля — важно, чтобы все оставалось загадочным, но не произвольным: короче, новая логика, самая настоящая логика, которая, однако, не возвращает нас к разуму, а схватывает глубины жизни и смерти. У романиста глаз пророка, а не взгляд психолога. В творчестве Мелвилла три главные категории персонажей принадлежат этой новой логике, равно как та принадлежит им. Роман, когда он достигает искомой Зоны, зоны гиперборейской, вдали от умеренных широт, нуждается в оправдании не больше, чем жизнь<sup>103</sup>. И по правде говоря, нет никакого разума, он существует лишь в отрывках. В "Билли Балде" Мелвилл определяет мономаньяков Господами разума, вот почему их так трудно поймать; но это объясняется тем, что их бред эффективен, и они пользуются разумом, заставляют его служить своим высшим целям, на деле весьма маловразумительным. А ипохондрики — это Изгнанники разума, причем неизвестно, не изгоняют ли они себя сами, дабы получить то, что разум не может им дать — неразличимое, неназываемое, с которым они могут слиться. Даже пророки, в конечном итоге, — всего лишь Потерпевшие крушение разума: если Вир, Измаил или стряпчий еще и цепляются за обломки разума, целостность которого они тщетно пытаются восстановить, то лишь потому, что они слишком многое увидели, и увиденное сразило их раз и навсегда.

Во втором замечании Мелвилла (гл. 44) вводится важное различие между романскими персонажами. Мелвилл говорит, что не следует путать настоящих Оригинов с персонажами просто примечательными или необычными, особенными. Дело в том, что особенные (а их в романе может быть много) обладают характеристиками, которые определяют их форму, качествами, из которых составляется их образ; они находятся под влиянием своей среды и друг друга, так что их действия и реакции подчиняются всеобщим законам, всякий раз сохраняя при

<sup>103</sup> Сопоставление Музиля с Мелвиллом можно было бы провести в следующих четырех пунктах: критика разума ("Принцип недостаточности разума"); разоблачение психологии ("эта огромная дыра, которую называют душой"); новая логика ("иное состояние"); гиперборейская Зона ("Возможное").

этом особенное значение. Так же и фразы, которые они произносят, являются для них характерными и, однако же, подчиняются общим законам языка. Об оригинале, напротив, не знаешь даже, существует ли он вообще, в отдельности от первоисходного Бога, хорошо уже то, если такой повстречается. Непонятно, заявляет Мелвилл, каким образом в романе могло бы оказаться несколько таких персонажей. Каждый оригинал — это могучая одинокая Фигура, выходящая за пределы любой объяснимой формы: он сияет ослепительными выразительными чертами, которые знаменуют упрямство мысли, не имеющей образа, вопроса, не знающего ответа, предельной и лишенной рациональности логики. Будучи Фигурами жизни и знания, они знают нечто неизъяснимое, живут чем-то непостижимым. В них нет ничего общего и ничего особенного: они уклоняются от познания, бросают вызов психологии. Даже слова, которые они произносят, выходят за рамки общих законов языка ("предпосылок") и обычных особенностей речи, поскольку являются чем-то вроде останков или наметок некоего единого исходного, первичного языка и уводят язык целиком к границам тишины и музыки. В Бартлби-би нет ничего ни особенного, ни общего, он Оригинал.

Оригиналы являются существами первой Природы, но они неотъемлемы от мира, или второй природы, и оказывают на них свое воздействие: обнаруживают их пустоту, несовершенство законов, ничтожность созданий особенных, маскарадный характер мира (то, что Музиль назовет "параллельным действием"). Роль пророков, тех, кто оригиналами не является, и заключается в том, что только они и могут распознать следы оригиналов в мире и неизъяснимое беспокойство, которым они мир заражают. Оригинал, говорит Мелвилл, не испытывает влияния своей среды, наоборот, он бросает на свое окружение мертвенно-бледный свет, который напоминает тот свет, что "в книге Бытия сопровождает начало всех начал". Этрго света оригиналы предстают то неподвижным источником, наподобие марсового матроса на верхушке мачты, повешенного и связанного Билли Бадда, который "возносится" в свете зари, Бартлби, стоящего торчком посреди конторы стряпчего, то молниеносной траекторией, движением слишком быстрым, чтобы за ним мог проследить обычный глаз, громы и молнии Ахава или Клэггерта. У Мелвилла повсюду встречаются две крупные оригинальные Фигуры — Панорама и Травеллинг, процесс с остановками и бесконечная скорость. И хотя речь идет о двух элементах ритма, и остановки призваны придать движению ритм, а молнии — сверкать из неподвижности, не разделяет ли оригиналов, два их типа, противоречие? Что хочет сказать Жан-Люк Годар, когда от имени кинематографа утверждает, что между травеллингом и панорамой лежит "моральная проблема"? Может, в силу этого различия великий роман и не может, похоже, вместить в себя больше одного оригинала. Посредственным романам никогда не удавалось создать ни одного хоть сколько-нибудь оригинального персонажа, но каким образом даже самый великий роман сумел бы создать больше одного оригинала за раз? Ахав или Бартлби... То же самое с великими Фигурами художника Бэкона, который признает, что еще не нашел способа соединить две Фигуры в одной картине<sup>104</sup>. А Мелвилл, тем не менее, найдет. И если он прерывает молчание, чтобы написать "Билли Бадда", то дело в том, что этот последний роман, под проницательным глазом капитана Вира, соединяет двух оригиналов — демонического и окаменевшего: проблема заключалась не в том, чтобы связать их какой-то интригой, что было бы легко и неплототворно (например, один становится жертвой другого), а в том, как сделать так, чтобы они держались вместе в картине (если нечто подобное и было предпринято в "Бенито Серено", это было далеко от совершенства, под близоруким и затуманенным взглядом Делано).

Итак, какова же наивысшая проблема, которой мучается Мелвилл? Обрести предощущаемую идентичность? Наверное, примирить двух оригиналов, но для этого примирить также оригинала со вторичным человечеством, нечеловеческое с человеческим. Ведь хороших отцов не бывает, что и доказывают капитан Вир или стряпчий. Бывают только чудовищные и ненасытные отцы и безотцовщина, окаменевшие сыновья. Если человечество и может быть спасено, а оригиналы — примирены друг с другом, то лишь силой растворения, разложения отцовской

<sup>104</sup> Ср.: Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, I, p. 123. Мелвилл же говорил: "Примерно по той же самой причине, по которой на определенной орбите существует только одна планета, в художественном произведении возможен только один оригинальный персонаж; два таких персонажа вступили бы в противоречие, ведущее к хаосу".

функции. Вот почему наступает по-настоящему великий момент, когда Ахав, вспоминая об огнях святого Эльма, обнаруживает, что отец сам является потерянным сыном, сиротой, тогда как сын — ничей или всех на свете людей, брат<sup>105</sup>. Как скажет Джойс, отцовства не существует, это пустота, ничто или, скорее, зона недоверности, населенная братьями, братом и сестрой. Необходимо, чтобы спала маска милосердного отца, в силу чего первая Природа умиротворится, а Ахав и Бартлби, Клэггерт и Билли Бадд признают друг друга, высвобождая в насилии одних и оцепенении других плод, который они вынашивали в себе, чистое и простое братское отношение. Мелвилл будет непрестанно развивать радикальную оппозицию братства и христианского "милосердия" или отцовской "филантропии". Освобождать человека от отцовской функции, порождать нового человека или человека без особенностей, соединять оригинала и человечество, учреждая общество братьев в качестве новой всеобщности. Ведь в обществе братьев союз заменяет преемственность от отца к сыну и кровный договор, кровное родство. Мужчина на самом деле является кровным братом мужчины, а женщина — его кровной сестрой: это сообщество холостяков и холостячек по Мелвиллу, увлекающее своих членов в беспредельное становление. Каким-то братом, какой-то сестрой, которые тем более истинны, что уже не являются чьим-то братом, чьей-то сестрой, поскольку "собственность" исчезла. Жгучая страсть, более глубокая, чем любовь, поскольку в ней больше нет ни субстанции, ни свойств, но которая очерчивает зону неразличимости, где она проходит через все ступени интенсивности во всех направлениях и смыслах, простираясь до гомосексуальных отношений между братьями и проходя через кровосмесительное отношение брата с сестрой. Отношение самое таинственное — то, что захватывает Пьера и Изабель, то, что увлекает "Рока" и Кэтрин в "Грозовом перевале", превращающихся по очереди то в Ахава, то в Моби Дика: "Из чего бы ни были сделаны наши души, его и моя похожи... Моя любовь к нему тверда, как те подземные скалы, являясь источником малой, но необходимой радости... Я и есть Хитклиф! Он все время присутствует в моих мыслях: не как какая-нибудь радость, как и сама я себе не в радость, но как собственное мое существо..."<sup>106</sup>

Каким образом такое сообщество могло бы осуществиться? Каким образом удалось бы разрешить наивысшую проблему? Но разве она уже не разрешена — сама собою, как раз потому, что лишена личного характера, потому что является проблемой исторической, географической, политической? Это дело не индивидуальное или частное, а коллективное, дело народа или, скорее, всех народов. Не эдипово наваждение, а политическая программа. Бартлби, холостяк Мелвилла, как и холостяк Кафки, должен открыть "место для своих прогулок" — Америку. Американцем является тот, кто освободился от английской отцовской функции, это сын разорванного в клочья отца, всех на свете народов. Еще до независимости американцы мечтают о комбинации государств, о такой форме государства, которая была бы совместима с их призванием; но призвание их не в том, чтобы восстановить "старую государственную тайну", нацию, семью, наследие, отца, а в том, чтобы учредить некую вселенную, общество братьев, федерацию людей и благ, сообщество индивидов-анархистов, вдохновленное идеями Джефферсона, Торо, Мелвилла. Такова декларация "Моби Дика" (гл. 26): если человек человеку брат, если он достоин "доверия", то не в том качестве, что он принадлежит какой-то нации, и не в качестве собственника или акционера — только в качестве Человека, когда тот утратил свои характеристики, из которых составляется его "неистовство", его "глупость", его "подлость", когда он сознает себя не иначе, как с чертами "демократического достоинства", согласно которому все особенности — это позорные

<sup>105</sup> Ср.: R. Durand, p. 153. Жан-Жак Мейу писал: "В личном плане вопрос об отце, если он не решается, на какое-то время откладывается. Но он касается не его одного. Все мы сироты. И теперь наступает время братства" (Jean-Jacques Mayoux, *Melville par lui-même*, Seuil, p. 109).

<sup>106</sup> Яворски особенно внимательно разобрал этот мир в состоянии архипелага или лоскутный опыт. Эти темы можно обнаружить у всех прагматистов и, в частности, в самых сильных страницах Уильяма Джеймса: мир как будто "выстрел в упор из пистолета". Что неотъемлемо от поиска нового человеческого сообщества. В "Пьере" таинственную брошюру Плоти-нуса Плинлиммона можно рассматривать как манифест абсолютного прагматизма. По истории прагматизма вообще, философского и политического см.: Gérard Deledalle, *La philosophie américaine, L'Age d'homme*. Особенно важен Ройс с его "абсолютным прагматизмом" и объединяющим индивидов "великим сообществом Интерпретации". Во всем этом слышны отзвуки Мелвилла. Кажется, странное трио Ройса — Авантюрист, Вы-годополучатель и Страхователь — ведет свое начало в некоторых отношениях от трио Мелвилла — Мономаньяк, Ипохондрик и Пророк, а то и прямо отсылает к персонажам "Великого мошенника", которые предвосхищают его комическую версию.

пятна, порождающие страх или жалость. Америка — это кладовая человека без особенностей, Человека оригинального. Уже в "Редберне" (гл. 33): "Нельзя пролить и капли американской крови, не пустив кровь всему миру. Англичанин, француз, немец, датчанин или шотландец, европеец, который примыкает к американцу, говорит 'Рака!' своему брату, и подвергает свою душу опасности на день Страшного суда. Нет, мы не эта тесная раса, националистическое и ханжеское иудейское племя, чья кровь испортилась из-за того, что они хотели сохранить ее чистоту, поддерживая прямое родство и единокровные браки... Мы не столько нация, сколько целый мир, ибо, если только не называть, как Мельхиседек, весь мир отцом нашим, мы не имеем ни отца, ни матери... Мы наследники всех веков, всех времен, и наше наследие мы делим между всеми нациями..."

Становление пролетария XIX века выглядит следующим образом: пришествие коммуниста или общества товарищей, будущие Советы, без собственности, семьи и нации человек не имеет иного предназначения, кроме как быть человеком, Homo tantum. Но ведь это и портрет американца, правда, средства его иные, черты того и другого часто перепутываются или накладываются друг на друга. Америка мечтала о революции, движущей силой которой была бы всеобщая иммиграция, иммигранты всех наций, равно как большевистская Россия будет мечтать о революции, движущей силой которой была бы всеобщая пролетаризация, "Пролетарии всех стран"... : две формы классовой борьбы. Так что мессианизм XIX века двуглав и выражается как в американском прагматизме, так и в обрυσевшем в конце концов социализме.

Прагматизма не понять, если видеть в нем поверхностную философскую теорию, придуманную американцами. Напротив, чтобы понять новизну американской мысли, необходимо увидеть в прагматизме попытку по преобразованию мира и осмыслению нового мира, нового человека в том виде, в каком они себя делают. Западная философия шла от головы, то есть была отеческим Духом, который осуществлял себя в мире, взятом как целостность, и в познающем субъекте, взятом как собственник. Не западному ли философу адресовано ругательство Мелвилла — "метафизическая мразь"? Будучи современником американского трансцендентализма (Эмерсон, Торо), Мелвилл уже набрасывает черты прагматизма, который будет его продолжать. Прежде всего это утверждение мира как процесса, как архипелага. Не набор элементов, из которых, если приладить их друг к другу, можно воссоздать целостность, но, скорее, некая стена, сложенная из свободных, не скрепленных раствором камней, в которой каждый элемент ценен сам по себе и вместе с тем в отношении с другими: изоляты и плавающие отношения, острова и то, что между островами, подвижные точки и извилистые линии, ибо у Истины всегда "расщепленные борта". Не череп, а позвоночный столб, спинной мозг; не униформа, а плащ Арлекина, белое на белом, лоскутное одеяло, не имеющее краев, с множеством швов, как куртка Редберна, Уайта Джекета или Великого Космополита: американское изобретение *par excellence*, ибо американцы придумали лоскутное одеяло в том смысле, в каком говорят, что швейцарцы придумали часы с кукушкой. Но для этого надо также, чтобы познающий субъект, единственный собственник, уступил место сообществу исследователей, тех самых братьев с архипелага, которые заменяют познание верованием или, точнее, "доверием" : не верованием в иной мир, но доверием к этому миру, и к человеку, так же, как к Богу ("я предприиму попытку восхождения к Офо с надеждой, а не с верою... я пойду своим путем...").

Прагматизм — это и есть двойной принцип архипелага и надежды<sup>17</sup>. Каким же должно быть сообщество людей, чтобы истина была возможна? Truth и trust. Прагматизм, как и Мелвилл, будет непрерывно сражаться на два фронта: против особенностей, которые противопоставляют человека человеку и питают неизлечимое недоверие; но также и против Всеобщности или Целостности, слияния душ во имя некоей великой любви или милосердия. Но что же остается душам, когда они уже не цепляются за особенности, что мешает им тогда слиться в одно целое? Остается им как раз их "оригинальность", то есть некое звучание, которое каждая передает наподобие той ритуальной, что звучит на границе языка, но которое она передает лишь тогда, когда пускается в путь (или в море) вместе с телом, когда ведет свою жизнь не отыскивая своего спасения, когда предпринимает путешествие, не имеющее особой цели, и встречает другого путешественника, которого узнает по звуку. Лоуренс говорил, что в этом и заключается новый

мессианизм или демократическая направленность американской литературы: против европейской морали спасения и милосердия — мораль жизни, в которой душа исполняется не иначе, как пустившись в путь, не имея никакой иной цели, открывшись для всех контактов, не пытаясь спасти другие души, отворачиваясь от тех душ, чье звучание слишком властно или слишком жалобно, образуя с себе равными созвучия, пусть мимолетные и неокончательные, не имея иной направленности, кроме свободы, всегда находясь в готовности освободить себя ради того, чтобы себя исполнить<sup>107</sup>. Братство, согласно Мелвиллу или Лоуренсу, — это дело оригинальных душ: быть может, начинается оно лишь со смертью отца или Бога, но корень его не здесь, это дело совсем другого рода — "все неуловимые симпатии неисчислимой души — от самой горькой ненависти до самой страстной любви".

Здесь нужна новая перспектива, перспективизм архипелага, в котором состыкуются панорама и травеллинг, как, например, в "Зачарованных островах". Здесь требуется хорошее восприятие — слух и зрение, — как это показано в "Бенито Серено", "перцепт", то есть восприятие в становлении, призванный заменить концепт. Требуется новое сообщество, члены которого способны к "доверию", то есть к вере в самих себя, в мир и в становление. Холостяк Бартлби должен отправиться в путешествие и найти свою сестру, с ней он вкусит имбирного пряника, новую облатку. Бартлби напрасно старался жить взаперти в конторе, никуда не выходя, он не шутит, когда, в ответ на предложения стряпчего заняться чем-то другим, говорит: "Это заточение какое-то..." И когда ему мешают совершить путешествие, ему не остается ничего другого, как оказаться в тюрьме, "единственном месте, как говорит Торо, в котором свободный человек может жить по чести", и где он умирает в силу "гражданского неповиновения". Уильям и Генри Джеймс — братья, и "Дейзи Миллер", новая американская девушка, требует лишь немного доверия и уходит из жизни, ибо не получает той малости, что была ей нужна. И Бартлби — чего он требовал, как не чуточку доверия — от стряпчего, отвечавшего ему милосердием, филантропией, словом, масками отеческой функции? Единственное оправдание стряпчего, отступающего перед становлением, куда Бартлби одним своим существованием рискует его увлечь, — уже поползли слухи... Настоящим героем прагматизма является не преуспевший деловой человек, а Бартлби, Дейзи Миллер, Пьер и Изабель, брат и сестра.

Опасности "безотцовского общества" уже не раз разоблачались, но нет большей опасности, чем возвращение отца. В этом отношении крах двух революций — американской и советской, прагматики и диалектики — един и неделим. Всемирная эмиграция удалась не лучше, чем всемирная пролетаризация. Колокол звонит уже с начала Гражданской войны в Америке, как зазвонит он с ликвидацией Советов<sup>108</sup>. Рождение нации, реставрация национального государства — и отцы-чудовища возвращаются галопом, а осиротевшие сыновья снова начинают умирать. Удел американца, как и пролетария, — остаться на бумаге. Многие большевики уже с 1917 года слышали, как ломятся в двери дьявольские силы, равно и прагматисты, а до них Мелвилл, видели наступление маскарада, который захватит общество братьев. Задолго до Лоуренса Мелвилл и Торо поставили свой диагноз американского недуга — новый цемент, который восстанавливает стену, отцовскую власть и омерзительное милосердие. То есть Бартлби дает уморить себя в тюрьме. С самого начала не кто иной, как Бенджамин Франклин, лицемерный "Торговец громоотводами", учреждает магнетическую американскую тюрьму. Корабль-город восстанавливает жесточайший закон, а братство сохраняется только среди марсовых матросов, когда они замирают на верхушках мачт ("Белый бушлат"). Великое сообщество холостяков оказывается всего-навсего компанией бонвиванов и отнюдь не препятствует богатому холостяку эксплуатировать мертвенно-бледных работниц, возрождая две непримиримые фигуры — чудовищного отца и сирот-дочерей ("Рай холостяков и Тартар девушек"). Повсюду Мелвилл обнаруживает американского плута. Что за хитрая сила превратила трест в такую жестокую компанию, как омерзительная "всемирная нация", основанная Человеком с собаками в "Зачарованных островах"? В "Большом мошеннике", где

<sup>107</sup> Lawrence, Etudes sur la littérature classique américaine, Seuil, "Whitman". В книге есть два знаменитых этюда о Мелвилле. Мелвилла, как и Уитмена, Лоуренс упрекает в том, что они вернулись к тому, что разоблачали; тем не менее, говорит он, благодаря им американская литература прокладывает свои пути.

<sup>108</sup> Ср.: Alexander Mitscherlich, Vers la société sans pères (Gallimard). Написанная с психоаналитической точки зрения, книга не принимает во внимание движение Истории и вызывает к благам отеческой английской Конституции.

мелвилловская критика милосердия и филантропии достигает кульминационной точки, выведен целый ряд изворотливых дельцов, которые, похоже, ведут свою родословную от "Великого Космополита" в одеждах из лоскутного одеяла и просят... лишь самую малость человеческого доверия, чтобы проверить свое многоликое и растущее как снежный ком мошенничество.

Не ложные ли это братья, посланные дьявольским отцом желающим восстановить свою власть над излишне доверчивыми американцами? Но роман настолько сложен, что позволительно сказать и прямо противоположное: быть может, эта длинная галерея плутов представляет собой комический вариант настоящих братьев, как их видят американцы излишне недоверчивые или, скорее, вовсе потерявшие способность их видеть. Быть может, когорта персонажей, включающая в себя и возникающего в конце таинственного ребенка, является обществом Филантропов, скрывающих свои дьявольские замыслы, а может, это общество братьев, распознать каковое Мизантропы уже не в состоянии. Ведь невзирая на свой провал, американская революция продолжает забрасывать в жизнь свои осколки, запускать их даже на Луну, пытаться пробить стену, возобновить эксперимент, обрести богатство в этом начинании, сестру в этом становлении, музыку в этом заикании, чистый звук и неслыханные аккорды в самом течении речи. То, что Кафка скажет о "малых народах", Мелвилл уже сказал о великой американской нации, о том, что она должна стать лоскутным одеялом, образованным из всех малых наций. То, что Кафка скажет о "малых литературах", Мелвилл уже сказал о великой американской литературе своего времени: коль скоро в Америке мало писателей, а народ к ним равнодушен, автор не в состоянии здесь преуспеть, добившись признания, зато, причем даже в случае провала, он остается носителем коллективного высказывания, каковое уже не зависит от истории литературы, а защищает права какого-то грядущего народа или человеческого становления<sup>109</sup>. Шизофреническое призвание: даже страдая кататонией и анорексией, Бартлби является не больным, а врачом для больной Америки, Medicine-man, новым Христом или братом для всех нас.

---

<sup>109</sup> См. текст Мелвилла об американской литературе "Готорн и мхи" (*D'où viens-tu Hawthorne?*, p. 237-240). Ср. с текстом Кафки (*Journal*, p. 179-182).

## ГЛАВА XI

### один неведомый предшественник Хайдеггера: Альфред Жарри

Предметом патафизики (*epi meta ta phusika*) в точности и недвусмысленно является следующее: великий Поворот, преодоление метафизики, восхождение по ту либо по сю сторону, "наука о том, что добавляется к метафизике — в ней самой или вне ее, — простираясь так далеко за ее пределы, как сама она выходит за пределы физики"<sup>110</sup>. Так что творчество Хайдеггера можно рассматривать как развитие патафизики в соответствии с принципами Софротатеса Армянина и его первого ученика Альфреда Жарри. Значительные сходства — достопамятные или исторические — касаются бытия феномена, планетарной техники и обработки языка.

I. Во-первых, патафизика как преодоление метафизики неотъемлема от феноменологии, то есть нового смысла и нового понимания феномена. Сходство между двумя авторами буквально бросается в глаза. Феномен невозможно более определять как кажимость; но, тем более, не будет он определяться в духе феноменологии Гуссерля как явленность. Явленность отсылает к сознанию, коему она и является, и может опять-таки существовать в иной форме, нежели та, которую она являет. Феномен, напротив, — это то, что само показывает себя в самом себе<sup>111</sup>. Часы являют себя круглыми всякий раз, когда мы смотрим время (обиходность); или даже, независимо от полезности, в силу одних лишь требований сознания (повседневная банальность), фасад дома является квадратным, в соответствии с константами редукции. Феномен же — это часы как бесконечная серия эллипсов или фасад как бесконечная серия трапеций: мир, образованный из единичностей, которые замечательны или себя показывают (тогда как явленности суть не что иное, как единичности, сведенные к обыденному, так, как они обычно являются сознанию)<sup>112</sup>. Феномен — в таком виде — отсылает не к сознанию, а к бытию, бытию феномена, что заключается как раз в том, чтобы себя-показывать. Это бытие феномена — "эпифеномен", бес-полезное и бес-сознательное, предмет патафизики. Эпифеномен — это бытие феномена, тогда как феномен — всего лишь сущее, или жизнь. Не бытие, а феномен есть восприятие, феномен — это воспринимать или быть воспринимаемым, тогда как Бытие — это мыслить<sup>113</sup>. Конечно же, бытие, или эпифеномен, есть не что иное, как феномен, но оно абсолютно от него отличается: речь идет о самопоказывании феномена.

Метафизика — это заблуждение, заключающееся в том, что с эпифеноменом обходятся как с другим феноменом, другим сущим, другой жизнью. По правде говоря, вместо того, чтобы рассматривать бытие как высшее сущее, которое, якобы, обосновывает постоянство других воспринимаемых сущих, мы должны мыслить его как Пустоту или Не-сущее, в прозрачности коего играют единичные вариации, "радужный ментальный калейдоскоп (который) себя мыслит"<sup>114</sup>. Сущее может даже показаться упадком бытия, а жизнь — упадком мысли, но скорее уж мы скажем, что сущее перечеркивает бытие, обрекает его на смерть и его разрушает или что жизнь убивает мысль: так что мы еще не мыслим. "Чтобы, примирившись со своим сознанием, славить Живущее, я хочу, чтобы Бытие исчезло, растворившись в своей противоположности". Однако это исчезновение, это рассеяние не исходит извне. Если бытие — это само-показывание сущего, само себя оно не показывает и постоянно отступает, будучи само в отступлении или в укрытии. Или лучше: отступать, уклоняться — это для него единственный способ себя показать в виде бытия, поскольку оно есть не что иное, как само-показывание феномена или сущего.

<sup>110</sup> Jarry, *Faustroll*, II, 8, *Pléiade* II, p. 668.

<sup>111</sup> Heidegger, *Etre et temps*, §7 ("Онтология возможна лишь как феноменология", однако Хайдеггер соотносит себя скорее с греками, чем с Гуссерлем).

<sup>112</sup> Jarry, *Faustroll*, id.

<sup>113</sup> Jarry, *Etre et vivre* (*Pléiade* I, p. 342): "бытие, откинута копыта любимого конька Беркли..."

<sup>114</sup> Jarry, *Faustroll*, и *Etre et vivre* ("Жизнь — это карнавал Бытия).

II. Вся метафизика держится в сокрытии бытия или в забвении, потому что она смешивает бытие и сущее. Техника как действенное господство над сущим наследует метафизике: она ее завершает, реализует. Деятельность и жизнь "убили мысль, стало быть, Живы будем и тем самым станем Господами". В этом смысле Убю и представляет раздутое сущее, исход метафизики как планетарной техники и полностью механизированной науки, науку машин в ее зловещей неудержимости. Анархия — это бомба, или постижение техники. Жарри выдвигает занятную концепцию анархизма: "Анархия Есть", но заставляет то, что есть, Бытие, снизить в сущее науки и техники (Убю сам станет анархистом для того, чтобы его лучше слушались)<sup>115</sup>. Вообще говоря, все творчество Жарри, постоянно взывающее к науке и технике, заселено машинами и находится под знаком Велосипеда: в самом деле, последний не просто машина, но простейшая модель соответствующей времени Машины<sup>116</sup>. Велосипед превращает Страсть как христианскую метафизику смерти Бога в высшей степени техническую многоэтапную гонку<sup>117</sup>. Велосипед с его цепью и скоростями — это квинтэссенция техники: он охватывает и подхватывает, совершает великий Поворот земли. Велосипед — это рама, наподобие "четырёхстороннего" у Хайдеггера.

Но таким образом, раз уж проблема сложна, объясняется это тем, что у Жарри, как и у Хайдеггера, техника и технизированная наука не довольствуются тем, что влекут за собой сокрытие или забвение бытия: бытие показывает себя и в технике, ведь оно от нее отстраняется, в том виде, в каком оно от нее отстраняется. Но это можно понять лишь патафизически (онтологически), а не метафизически. Вот почему Убю изобретает патафизику, одновременно давая ход планетарной технике: он понимает сущность техники — обнаруживая то самое понимание, которое Хайдеггер неосторожно приписывает национал-социализму. То, что Хайдеггер обнаруживает в нацизме (популистская тенденция), Жарри обнаруживает в анархизме (праваческая тенденция). Можно было бы сказать, что у обоих авторов техника — это место схватки, в которой бытие то теряется в забвении, в сокрытии, то, напротив, там себя показывает или разоблачает. В самом деле, недостаточно противопоставлять бытие и его забвение, бытие и его сокрытие, поскольку то, что определяет утрату бытия, является, скорее, забвением забвения, сокрытием сокрытия, тогда как сокрытие и забвение суть способ, которым бытие себя показывает или может показывать. Сущность техники не относится к технике и "таит в себе возможность, что то, что несет спасение, поднимается на нашем горизонте"<sup>118</sup>. Стало быть, именно завершение метафизики в технике и делает возможным преодоление метафизики, то есть патафизику. Отсюда важность теории науки и технических испытаний как составляющей части патафизики: планетарная техника — это не только утрата бытия, но и вероятность его спасения.

Бытие показывает себя дважды: один раз в отношении к метафизике, в незапамятном прошлом, поскольку то отступает далеко за любое прошлое истории — всегда-Уже-помышленное греков. Второй раз — в отношении к технике, в неразличимом будущем, чистой неотвратимости или возможности всегда грядущей мысли<sup>119</sup>. Что и обнаруживается у Хайдеггера в понятии Ereignis, каковое будто вероятность События, бытийная Возможность, Possest, Грядущее, которое выходит за рамки всякого присутствия настоящего, равно как всякой не-запамятности памяти. И в последних своих работах Хайдеггер уже не говорит ни о метафизике, ни о преодолении метафизики, поскольку бытие, в свою очередь, должно быть преодолено в пользу некоей Власти-Бытия, которая уже имеет отношение исключительно к технике<sup>120</sup>. Жарри также перестает говорить о патафизике по мере того, как открывает по ту сторону бытия Возможное в "Сверхсамце", как романе будущего, и показывает в "Драконице", своем последнем сочинении, как Возможное

<sup>115</sup> Об анархии по Жарри см. не только "Быть и жить", но и "Настоящие и будущие видения".

<sup>116</sup> Обращение к науке (физике и математике) очевидно в "Фауст-ролле" и "Сверхсамце"; теория машин особенно тщательно разработана в тексте, дополняющем "Фаустролля" (Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps, Pléiade I, p. 734-743).

<sup>117</sup> "La Passion considérée comme de côté", La chandelle verte (Pléiade II, p. 420-422).

<sup>118</sup> Heidegger, Essais et conférences, "La question de la technique", Gallimard, p. 44-45.

<sup>119</sup> Марлен Зарадер обратила особое внимание на этот двойной поворот у Хайдеггера — один назад, другой вперед: Marlène Zarader, Heidegger et les paroles de l'origine, Vrin, p. 260-273.

<sup>120</sup> Heidegger, Questions, IV, "Temps et être", Gallimard: "не считаясь с метафизикой", ни даже с "преодолением метафизики".



преодолевают настоящее и прошлое ради рождения нового утра<sup>121</sup>. У Жарри тоже эта открытость возможного нуждается в технизированной науке: это было видно даже с ограниченной точки зрения самой патафизики. И если Хайдеггер определяет технику подъемом некоей "почвы", которая стирает объект ради некоей бытийной возможности — самолет как возможность летать во всех ее частях, — Жарри, со своей стороны, рассматривает науку и технику как подъем некоего "эфира", или разоблачение траекторий, которые соответствуют молекулярным потенциальностям или виртуальностям всех частей объекта: велосипед, велосипедная рама являются как раз замечательной атомической моделью, поскольку она образована из "соединенных жестких трубок и вращающегося руля"<sup>122</sup>. "Физический брус" — это техническое сущее *par excellence*, описывающее совокупность своими виртуальными, круговыми, прямыми, перекрещивающимися линиями. Именно в этом смысле патафизика уже и заключает в себе великую теорию машин и уже превосходит виртуальности сущего в направлении бытийных возможностей (Убю посылает свои технические изобретения в одну контору, где начальником является мсье Возможное), следуя тенденции, кульминационная точка которой находится в "Сверхсамце". Итак, планетарная техника — это место вероятных переворотов, преобразований и поворотов. В самом деле, наука относится ко времени как к некой независимой переменной; вот почему машина является в сущности машиной по испытанию времени, скорее "тепомобилем", чем локобилем. С этой технической характеристикой наука прежде всего обуславливает возможность патафизического переворота во времени: последовательность трех стадий, "стазов" — прошлое, настоящее, будущее — уступает место со-присутствию или одновременности трех экстазов — бытию прошлого, бытию настоящего, бытию будущего. Присутствие — это бытие настоящего, но также бытие прошлого и бытие будущего. Эфирность (*éthernité*) обозначает не вечное (*éternel*), а дарование или выделение времени, темпорализацию времени, как она осуществляется одновременно в этих трех измерениях (*Zeit-Raum*). Вот почему машина начинает с того, что преобразует последовательность в одновременность, а затем достигает высшего "обратного" преобразования, когда бытие времени целиком и полностью преобразуется в Могущество-быть, в бытийную возможность в виде будущего. Может быть, Жарри вспоминает о своем профессоре Бергсоне, когда подхватывает тему Длительности, которую сначала определяет как неподвижность во временной последовательности (сохранение прошлого), а затем — как испытание будущего или открытость грядущего: "Длительность — это обратное преобразование последовательности — то есть: становление памяти". Речь идет о глубинном примирении Машины и Длительности<sup>123</sup>. Этот обратный ход является также переворотом в отношении человека и машины: не только без конца переворачиваются показатели виртуальной скорости, когда велосипед становится быстрее поезда, как в большой гонке "Сверхсамца"; но и отношение человека к машине уступает место отношению машины с бытием человека (*Dasein* или Сверхсамец), ибо бытие человека более могущественно, чем машина, и преуспевает в том, чтобы ее "загрузить". Сверхсамец — это такое бытие человека, которое не знает различия между мужчиной и женщиной, это когда женщина целиком и полностью переходит в машину, поглощается машиной, а мужчина возникает как могущество одиночки или могущество-быть, эмблема раздвоенности, "далекая от земных полов", и как "первенец грядущего"<sup>124</sup>.

III. Бытие показывается в том, правда, смысле, что оно постоянно отступает назад (прошлое); приходит Более и Менее, чем бытие, в том, правда, смысле, что оно постоянно отступает,

<sup>121</sup> Н. Bordillon, Préface, *Pléiade II*: Жарри "почти не использует слово 'патафизика' с 1900 года и до самой смерти", за исключением текстов, связанных с Убю. (Начиная с "Быть и жить" Жарри говорил: "Бытие не дотягивает до верховенства Идеи, ибо менее понятно, чем Возможное...", *Pléiade I*, p. 342.)

<sup>122</sup> Ср. определение патафизики в "Фаустролле": наука, "которая символически признает за набросками свойства объектов, выводимые из их виртуальности". О раме: *La construction pratique*, *Pléiade I*, p. 739-740

<sup>123</sup> См. *La construction pratique*, где изложена теория времени Жарри: это очень красивый и неясный текст, который следует соотносить с идеями Бергсона и Хайдеггера.

<sup>124</sup> Описание машин Жарри и их сексуальной наполненности есть в работе: *Carrouges, tes machines célibataires*, Ed. Arcanes. Можно обратиться также к комментарию Деррида, в котором он высказывает предположение, что *Dasein*, по Хайдеггеру, заключает в себе сексуальность, которая, однако, не сводится к дуальности, возникающей в животном или человеческом сущем ("*Différence sexuelle, différence ontologique*", in Heidegger, L'Herne).

превращается в возможность (будущее)<sup>125</sup>. Это значит, что бытие показывается не только в сущем, но и в чем-то, что показывает его неизбежное отступление; а более и менее, чем бытие — в чем-то, что показывает его неисчерпаемую возможность. Это что-то, или Вещь, есть Знак. Ведь если и верно, что наука и техника уже содержат возможность спасения, то они не в состоянии ее развернуть и должны уступить место Прекрасному и Искусству, каковые то становятся продолжением техники, ее увенчивая, как у греков, то ее изменяют, преобразуют. По Хайдеггеру, техническое сущее (машина) было уже чем-то большим, чем объект, поскольку оно поднимало почву; однако поэтическое сущее (Вещь, Знак) еще больше, потому что предъявляет мир как нечто бес-почвенное<sup>126</sup>. Возможно, в этом переходе от науки к искусству, в этом обратном превращении науки в искусство Хайдеггер вновь сталкивается с проблемой, которая была характерна для конца XIX века и которую, в разном виде, можно обнаружить у Ренана, еще одного бретонского предшественника Хайдеггера, в неоимпрессионизме и у самого Жарри. Таким был и путь Жарри, когда он развивал свою причудливую теорию анархии: в деле-ради-исчезновения анархия может действовать только техническим образом, с привлечением машин, тогда как Жарри предпочитает эстетическую стадию преступления и Квинси ставит выше Вайана<sup>127</sup>. Вообще говоря, согласно Жарри, машина способствует возникновению виртуальных линий, которые объединяют атомические составляющие сущего, тогда как поэтический знак разворачивает все бытийные возможности или потенции, каковые, объединяясь в своем исходном единстве, образуют "вещь". Известно, что Хайдеггер будет отождествлять эту грандиозную природу знака с Четырехсторонним, зеркалом мира, квадратурой круга, Крестом, Четырехугольником или Рамой<sup>128</sup>. Однако Жарри уже разворачивал великий геральдический Акт четырех герольдов, с их гербами как зеркалом и строением мира, Периндерион, Крест Христа или Рама исходного Вело, которая обеспечивает переход от техники к Поэтике<sup>129</sup> — и которую Хайдеггеру попросту не удалось распознать в игре мира и на четырех лесных тропках. То же самое и с "физическим брусом": из машины или устройства он превращается в вещь-носительницу художественного знака, стоит ему скреститься с самим собой "в каждой четверти каждого его превращения".

Мысль Жарри является в первую очередь теорией знака: знак не обозначает и не значит, он показывает... Он то же самое, что и вещь, но он ей не идентичен, он ее показывает. Весь вопрос в том, чтобы понять, каким образом и почему так понятый знак по необходимости является знаком лингвистическим или, скорее, в каких условиях он является языком<sup>130</sup>. Первое условие в том-, чтобы была поэтическая, а не техническая или научная, концепция языка. Наука предполагает идею разнообразия, Вавилонскую башню языков, в которых следовало бы навести порядок, уловив их виртуальные отношения. Напротив, рассмотрению, в принципе, должны подлежать лишь два языка, как если бы только они и существовали — один живой, другой мертвый, причем второй работает внутри первого, агглютинации второго вызывают к жизни явления и добавления в первом. Можно было бы сказать, что мертвый создает анаграммы в живом. Хайдеггер весьма чуток к этому в немецком и греческом (или в верхненемецком): в современном немецком языке он

<sup>125</sup> По Хайдеггеру, отступление затрагивает не только бытие, но и, в ином смысле, Ereignis ("Ereignis — это отступление не только как предназначение, но и как Ereignis", Temps et être, p. 56). О Более и Менее, о "Все меньше-больше" и "Все больше-меньше" ср.: Jarry, César-Antéchrist, Pléiade I, p. 290.

<sup>126</sup> О переходе техники к искусству, ведь искусство, будучи родственным сущности техники, глубинным образом от нее отлично, ср.: "La question de la technique", Heidegger, Essais et conférences, p. 45-47.

<sup>127</sup> Ср. Jarry, Visions actuelles et futures, и Etre et vie: интерес Жарри к анархии усиливается его связями с Лораном Тайядом и Фенеоном; однако он упрекает анархию в том, что она подменяет "искусство наукой" и передоверяет взрывному механизму "Прекрасный Жест" (Pléiade I, в особенности p. 338). Нельзя ли сказать, что и Хайдеггер видит в национал-социалистической машине переход к искусству?

<sup>128</sup> Heidegger, Essais et conférences, "La chose I", p. 214-217 (Федье переводит Das Geviert как "рама", а Марлен Зарадер как "квадрат").

<sup>129</sup> В представлении "Цезаря-Антихриста" мизансцена мира обеспечивается гербами, а декорации — четырехугольными щитами: тема "Четырехстороннего" явственно присутствует (Pléiade II, p. 286-288). Во всем творчестве Жарри четырехконечный Крест выступает в качестве великого знака. Значение Велосипеда объясняется тем, что Жарри вспоминает исходный велосипед, канувший в забвение, рама которого представляла собой крест, "две спаянные перпендикулярно трубки" (La Passion considérée comme course de côte, Pléiade II, p. 420-422).

<sup>130</sup> Мишель Арриве делал особенный упор на теории знака Жарри (Introduction, Pléiade I).

заставляет трудиться древнегреческий или старонемецкий ради того, чтобы создать новый немецкий язык... Древний язык затрагивает современный аффективным отношением, последний порождает при этом условия грядущий еще язык: три экстаза. Древнегреческий вовлекается в агглютинации типа "legô-говорю" и "legô-пожинаю плоды, собираю", так что немецкое слово "sagen-говорить" перевоссоздает "sagan-показывать, собирая". Или же от агглютинации "lethé-забвение" и "alethes-истинное" заиграет никому не дающая покоя пара "сокрытие-раскрытие": самый знаменитый пример. Или "chraô-хиро" — почти бретонский язык. Или древнесаксонское слово "wion" (пребывать), соединившись с "freien" (беречь, сохранять), даст "bauen" (жить в мире), исходя из общепринятого смысла "bauen". Весьма вероятно, что Жарри делал то же самое; он, однако, хотя зачастую и прибегал к греческому, как об этом свидетельствует Патафизика, все же чаще заставлял играть во французском языке латинский, старофранцузский, допотопный арг, быть может, бретонский, давая жизнь французскому языку грядущего и видя в родственном Малларме или Вилье символизме нечто аналогичное тому, что Хайдеггер найдет в Гёльдерлине<sup>131</sup>. Впрыснутое во французский язык выражение "si vis pacem" даст "civil", а "industria" — "1, 2, 3": против Вавилонской башни всего лишь два языка, один из которых работает или играет в другом ради того, чтобы породить язык грядущего, Поэзию *par excellence*, причудливо сверкающую в описании островов доктора Фаустролля, в его словах-музыке и звуковых гармониях<sup>132</sup>.

До нас долетела весть, что ни одна из этимологий Хайдеггера — включая Lethé и Alethès — не отличается точностью<sup>133</sup>. Но правильно ли поставлена проблема? Не отводится ли заведомо всякий научный этимологический критерий в пользу чистой и простой Поэзии? Проще всего сказать, что это всего лишь игра слов. Но нет ли противоречия в том, что ожидают какой-то лингвистической корректности от проекта, который как раз и ставит своей целью преодолеть научное и техническое сущее в направлении сущего поэтического? Речь идет, собственно говоря, не об этимологии, а о введении агглютинации в другой-язык, чтобы нечто возникло в языке-вообще. Не с лингвистикой надо сравнивать такие начинания, как начинания Хайдеггера или Жарри, а скорее уж с творчеством Русселя, Бриссе или Вольфсона. Различие заключается в следующем: Вольфсон удерживает Вавилонскую башню и пользуется всеми языками за вычетом одного, чтобы создать язык грядущего, в котором этот один должен исчезнуть; Руссель, напротив, пользуется всего одним языком, создавая внутри него омофонные ряды как своеобразный эквивалент другого языка, который посредством сходных звуков будет высказывать нечто совсем иное; а Бриссе пользуется языком, чтобы извлечь из него силлабические или фонические элементы, которые могут присутствовать и в других языках, но говорят одно и то же и, в свою очередь, составляют тайный язык Истока или Грядущего. У Жарри и Хайдеггера есть свой прием, поскольку они работают, в принципе, с двумя языками, заставляя играть в живом языке язык мертвый, так что живое преобразуется, меняется. Если назвать элементом такую абстрактность, которая способна принимать самые разные значения, можно сказать, что лингвистический элемент А призван затронуть аффективным отношением элемент В таким образом, чтобы последний породил элемент С. Аффект (А) порождает в общепринятом языке (В) своего рода топтание на месте, заикание, навязчивый там-там в виде некоего повторения, которое непрерывно создает нечто новое (С). В состоянии аффекта наш язык принимается кружиться и, кружась, образует язык грядущего: можно было бы сказать, язык иностранный, вечное пережевывание того же самого, но язык этот, однако же, рвет и мечет. Мы топчемся внутри вопроса, что ходит по кругу, но это кружение является наступлением нового языка. "Папаша Убю — он на греческом или на негритянском?"<sup>134</sup>. От одного элемента к другому, между языком древним и языком современным, находящимся в Состоянии аффекта от первого, между современным и новым, кото-

<sup>131</sup> Ср.: Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, P. U. F. (в частности, гл. I о "кельтской культуре"). По Убю можно составить лишь ограниченное представление о стиле Жарри: стиле высокопарного характера, который слышен с начала "Цезаря-Антихриста", в трех Христах и четырех золотых Птицах.

<sup>132</sup> Следует обратиться к статье "Те, для кого не было Вавилона" из книги "Зеленая свеча" (*Pléiade* II, p. 441-443). Жарри пишет о книге Виктора Фурнье, выявляя ее основное положение: "Один и тот же звук или один и тот же слог имеют один и тот же смысл во всех языках". Но сам Жарри этого положения как раз и не приемлет: как и Хайдеггер, он работает с двумя языками — мертвым и живым, языком бытия и языком сущего, которые на деле неразличимы и, однако же, в высшей степени различны.

<sup>133</sup> Ср.: Meschonnic, *Le langage Heidegger*, P. U. F.

<sup>134</sup> Jarry, *Almanack illustré du Père Ubu*, *Pléiade* I, p. 604.

рое только еще складывается, между новым и древним имеют место смещения, пустоты, заполненные, однако, необъятными видениями, немислимыми сценами и пейзажами, разворачиванием мира Хайдеггера, вереницей островов доктора Фаустролля или рядом гравюр "Имагия".

Такой вот ответ: язык не располагает знаками, но приобретает их, их созидая, когда один язык действует в другом языке, чтобы породить в нем третий, язык несслыханный, почти что иностранный. Первый делает инъекцию, второй начинает заикаться, третий — рвать и метать. Тогда язык становится Знаком, поэзией, и уже нельзя различить язык, речь, слово. И язык не в состоянии породить внутри себя новый язык, если при этом весь язык вообще не будет, в свою очередь, подведен к какому-то пределу. Предел языка — это Вещь в своей немоте: видение. Вещь — это предел языка, как знак — язык вещи. Когда язык, кружась, роет ходы в языке, язык выполняет наконец свою миссию, Знак показывает Вещь и осуществляет -надцатую потенцию языка вообще, ибо "нет никакой вещи там, где не хватает слова"<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Частое выражение из *Acheminement de la parole*, Gallimard.

## ГЛАВА XII

### В чем, по Ницше, тайна Ариадны

*Дионис:*

*Образумься, Ариадна! Малы уши твои, мои уши твои:*

*Умное слово вмести!*

*Если не ненавидишь себя, как любить?*

*Я твой лабиринт.*

Как иные женщины существуют между двух мужчин, Ариадна живет между Тесеем и Дионисом. Переходит от Тесея к Дионису. Сначала она ненавидела Диониса-Быка. Но, брошенная Тесеем, хотя это она указала ему путь в лабиринте, Ариадна поддается чарам Диониса, открывает новый лабиринт. "Кто, кроме меня, знает, кто такая Ариадна?"<sup>136</sup> Так что же: Вагнер-Тесей, Козима-Ариадна, Ницше-Дионис? Вопрос кто? взывает не к личностям, а к силам и волениям.

Весьма вероятно, что Тесей был моделью одного текста из "Заратустры" ("О возвышенных" во "Второй части"). Речь идет о герое, который наловчился разгадывать загадки, ходить по лабиринту и побеждать быка. Этот возвышенный человек предвосхищает теорию "высшего человека" из "Четвертой части": он получает имя "кающегося духом", так же будет назван позднее один из обломков высшего человека (Чародей). Характеристики высшего человека пересекаются с определениями высшего человека вообще: его серьезность, дух тяжести, склонность навьючивать на себя бремя, презрение к земле, неспособность смеяться и играть, мстительность.

Известно, что у Ницше теория "высшего человека" — это критика, которая ставит своей целью разоблачение самой глубокой или самой опасной мистификации гуманизма. Высший человек стремится довести человечество до совершенства, до самой завершенности. Стремится освоить все качества человека, преодолеть все формы отчуждения, претворить в жизнь всецелого человека, поставить человека на место Бога, превратить человека в силу, которая утверждает и которая утверждается. Но на деле человек, пусть даже и высший, знать не знает, что такое "утверждать". Его утверждение — смехотворная карикатура и травести утверждения. Ему мнится, что утверждать — значит нести на себе, брать на себя, выдюжить испытание, навьючить на себя бремя. Позитивность он оценивает по весу того груза, что взваливает на себя; утверждение смешивает с напряжением своих мускулов<sup>137</sup>. Реально все, что имеет вес, утверждающе и активно все, что чего-то да несет на себе! Вот почему животное высшего человека — не бык, а осел и верблюд, звери пустыни, которые обитают в унылых уголках Земли и могут быть вьючными животными. Бык побежден Тесеем, возвышенным или высшим человеком. Однако Тесею далеко до быка, у него лишь бычий загрохот. "Он должен был бы пахать как вол, и его счастье должно было бы разить землю, а не презрением к земле. Я хотел бы, чтобы он был похож на белого быка, который, фырча и мыча, идет впереди плуга; мычание его должно было бы быть хвалою всему земному... Стоять с расслабленными мускулами и распряженной волей — вот что самое трудное для вас, вы, возвышенные!"<sup>138</sup> Возвышенный или высший человек побеждает чудовищ, загадывает загадки, но ему не приходит в голову, что сам он — загадка и чудовище. Не приходит в голову, что утверждать не значит нести на себе, впрягаться, взваливать на себя существующее, напротив, это значит распрягать, высвободить, разгружать живущее. Не угнетать жизнь бременем высших,

<sup>136</sup> Ессе Номо ("Так говорил Заратустра", 8).

<sup>137</sup> Заратустра, III, "О духе тяжести". А также По ту сторону добра и зла, 213: "'Мыслить' и 'относиться серьезно' к делу, взваливая на себя его груз, — эти вещи для них составляют единое целое, ничего другого им не доводилось испытывать".

<sup>138</sup> Заратустра, II, "О возвышенных".

а то и героических ценностей, но творить новые ценности, каковые были бы ценностями жизни, сделали бы жизнь легкой или утверждающей. "Надо, чтобы он думать забыл о своей воле к героизму, я хочу, чтобы ему было хорошо на вершинах, а не только тогда, когда он высоко поднимется." Тесея не понимает, что бык (или носорог) обладает одним-единственным настоящим превосходством: ему необычайно легко в глубинах лабиринта, но хорошо и на вершинах, это зверь, который распрягает и утверждает жизнь.

Согласно Ницше, у воли к власти два оттенка: утверждение и отрицание; у сил — два качества: действие и противодействие. То, что высший человек выставляет утверждением, является, наверное, самым что ни есть глубоким существом человека, но это лишь предельное соединение отрицания с противодействием, отрицательной воли с силами противодействия, нигилизма с нечистой совестью и озлобленностью. Как раз плоды нигилизма и ложатся на плечи, как раз силы противодействия и навьючивают себя. Отсюда иллюзия ложного утверждения. Высший человек взывает к познанию: стремится исследовать лабиринт или дебри познания. Но познание — это всего лишь переодетая мораль; нить в лабиринте — моральная нить. Мораль, в свою очередь, — это лабиринт: переодетый аскетический и религиозный идеал. От идеала аскетического к идеалу моральному, от идеала морального к идеалу познания: дело все время за одним и тем же — убить быка, то есть отринуть жизнь, раздавить ее какой-нибудь тяжестью, низвести до сил противодействия. Чтобы запрячь человека, высший человек больше не нуждается в Боге. В конце концов Бога человек заменяет гуманизмом, а аскетический идеал — идеалом моральным и идеалом познания. Человек сам себя навьючивает, сам впрягается — во имя героических ценностей, во имя ценностей человека.

Высший человек многолик: прорицатель, два короля, человек-пиявка, чародей, последний папа, самый безобразный человек, добровольный нищий и тень. Они составляют некую процессию, ряд, фарандолу. Все дело в том, что они отличаются друг от друга по тому месту, которое занимают вдоль по нити, по форме идеала, по весу сил противодействия и оттенку отрицания. Но сходятся в одном: это силы ложного, парад поддельных дел мастеров, как если бы ложное ничего, кроме ложного, не давало. Даже правдивый человек оказывается поддельщиком, потому что скрывает то, что побуждает его хотеть правды, свою тайную страсть осуждать жизнь. Вероятно, только Мелвилл сравним с Ницше в живописании изумительной цепочки поддельщиков, высших людей, происходящих от "Великого космополита", каждый из которых гарантирует, а то и разоблачает плутовство другого, правда, таким образом, что ложь только усиливается<sup>139</sup>. Не кроется ли ложь в модели — в правдивом человеке, равно как и в его подобию?

Пока Ариадна любит Тесея, она причастна предприятию по отрицанию жизни. Под обманчивой внешностью утверждения в Тесее — модели — кроется сила отрицания, Дух отрицания, великий плут. Ариадна — Анима, Душа, но душа противодействия или сила злопамятства. Восхитительная песня Ариадны остается жалобой и вложена в "Заратустре", где она впервые звучит, в уста Чародея, поддельщика *rag excellence*, мерзкого старика, напялившего маску юной девушки<sup>140</sup>. Ариадна — сестра, но сестра, затаившая злобу на брата-быка. Через все творчество Ницше проносится патетический крик: остерегайтесь сестер! Именно Ариадна держит нить в лабиринте, нить морали. Ариадна — это паук, таранул. И здесь Ницше бросает клич: "Да повесьтесь вы на этой нити!" Необходимо, чтобы Ариадна сама исполнила это пророчество (по некоторым версиям мифа, Ариадна, покинутая Тесеем, не преминет повеситься)<sup>141</sup>.

Но что значит: Ариадна, покинутая Тесеем? Все дело в том, что сочетание воли к отрицанию и силы противодействия, духа отрицания и души противодействия не является последним словом нигилизма. Наступает момент, когда воля к отрицанию разрывает свой союз с силами противодействия, покидает их и даже против них поворачивается. Ариадна вешается, хочет погибнуть. Этот основополагающий момент ("полночь") и возвещает о двойном

<sup>139</sup> Melville, *The Confidence Man* ("Большой мошенник").

<sup>140</sup> *La volonté de puissance*, Gallimard, II, livre 3, §408.

<sup>141</sup> Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, p. 223.

преобразовании, как если бы силы законченного нигилизма уступили место своей противоположности: силы противодействия, подвергнувшись, в свою очередь, отрицанию, становятся силами действия; отрицание преобразуется, становится громовым раскатом чистого утверждения, полемическим и игровым настроением той воли, что утверждает и переходит на службу преизбытка жизни. "Побежденный самим собой" нигилизм. В наши цели входит не анализ этой перемены в нигилизме, этого двойного преобразования, а лишь стремление понять, каким образом миф Ариадны его выражает. Покинутая Тесеем Ариадна чувствует приближение Диониса. Дионис-бык — это чистое и множественное утверждение, настоящее утверждение, жизнеутверждающая воля; он ничего на себе не несет, ничем себя не обременяет, зато он разгружает все, что живет. Он умеет делать то, на что не способен высший человек: смеяться, танцевать, то есть утверждать. Он — сама Легкость, которая признает себя не в человеке и, уж тем более, не в высшем человеке или возвышенном герое, а только в сверхчеловеке, в сверхгерое, в чем-то другом, нежели человек. Требовалось, чтобы Ариадна была покинута Тесеем: "Это и есть тайна Души: только когда герой покинул ее, она видит, как приближается к ней в сновидении сверхгерой"<sup>142</sup>. Под ласками Диониса душа становится активной. Тяжко ей было с Тесеем, зато с Дионисом легко, она разгружает себя, становится разреженной, взлетает к самому небу. Она понимает, что то, что она принимала за активность, было всего лишь делом мстительности, недоверия и подозрительности (нить), реакцией нечистой совести и злопамятства; более того, что принималось ею за утверждение было всего лишь трагедии, проявлением духа тяжести, манерой считать себя сильным из-за того, что несешь на себе, что-то навьючиваешь на себя. Ариадна догадывается о причине своего разочарования: Тесей даже не был настоящим греком; только казалось, что это грек, а на самом деле — своего рода скороспелый немец<sup>143</sup>. Но Ариадна догадывается о причине своего разочарования, когда ей уже нет до этого никакого дела: приближается Дионис, уж он-то настоящий грек; душа становится деятельной, в то же самое время дух обнаруживает истинную природу утверждения. Вот когда песня Ариадны обретает весь свой смысл: перемена в Ариадне при приближении Диониса, когда Ариадна — это Анима, которая уже отвечает тому Духу, что говорит "да". Дионис добавляет последний куплет к ариадниной песне, та становится дифирамбом. В соответствии с общей методикой Ницше, песня меняет свою природу и смысл в зависимости от того, кто ее исполняет — чародей ли под маской Ариадны, сама ли Ариадна на ухо Дионису.

Почему Дионис нуждается в Ариадне, в том, чтобы быть любимым? Он распевает песню одиночества, жаждет невесты<sup>144</sup>. Все дело в том, что Дионис — бог утверждения; но для того, чтобы утвердить само утверждение, необходимо второе утверждение. Утверждение должно раздвоиться, чтобы удвоиться. Ницше и различает два утверждения, когда говорит: "Вечное утверждение бытия, вечно я твоё утверждение"<sup>145</sup>. Дионис — утверждение Бытия, а Ариадна — утверждение утверждения, второе утверждение или деятельное становление. С этой точки зрения, все символы Ариадны меняют свой смысл, коль скоро они соотносятся с Дионисом, а не искажаются Тесеем. Не только ариаднина песня перестает быть выражением затаенной злобы, становясь деятельным исканием, уже утверждающим вопросом ("Кто ты... Меня ведь, меня ты хочешь? Всю меня?"), но и лабиринт уже не лабиринт познания и морали, лабиринт уже не путь, на который с нитью в руках вступает тот, кому предстоит убить быка. Лабиринт превратился в белого быка, в самого Диониса-быка: "Я твой лабиринт". Точнее, теперь лабиринт является ухом Диониса, лабиринтообразным ухом. Необходимо, чтобы у Ариадны были такие уши, как у Диониса, тогда она в состоянии расслышать дионисическое утверждение, а также ответить утверждению на ухо самого Диониса. Дионис говорит Ариадне: "Малы уши твои, мои уши твои: умное слово вмести!", слово "да". Дионису еще случается в шутку сказать об ушах Ариадны: "Почему они не еще длиннее?"<sup>146</sup> Так он напоминает ей о заблуждениях того времени, когда она любила Тесея: тогда ей казалось, что утверждать — значит нести на себе бремя, быть ослом. На

<sup>142</sup> Заратустра, II, "О возвышенных".

<sup>143</sup> Фрагмент предисловия к "Человеческому, слишком человеческому", 10. Ср. также явление Ариадны в "Воле к власти", I, 2, 226.

<sup>144</sup> Заратустра, II, "Ночная песнь".

<sup>145</sup> Дионисовы дифирамбы, "Слава и вечность".

<sup>146</sup> Сумерки идолов, "Набеги несвоевременного", 19.

самом деле, благодаря Дионису уши Ариадны стали маленькими: круглое ушко, благоприятствующее вечному возвращению.

Лабиринт уже не имеет отношения к архитектуре, он стал звучащим и музыкальным. Не кто иной, как Шопенгауэр, определял архитектуру через отношение двух сил — несущей и несомой, опоры и груза, пусть даже силы эти почти что сливаются. Музыка же предстает чем-то противоположным, когда Ницше все больше и больше расходится со старым поддельщиком, чародеем Вагнером: она сама Легкость, чистая невесомость<sup>147</sup>. Не свидетельствует ли весь этот ариаднин треугольник о какой-то антивагнеровской легкости, характерной скорее для Оффенбаха и Штрауса, чем для Вагнера? Чего не отнять у Диониса-музыканта, так это его способности сделать так, чтобы затанцевали крыши, заходили перекрытия<sup>148</sup>. Музыка, конечно же, доносится и со стороны Аполлона, а также и со стороны Тесея; но музыка эта поделена по территориям, средам обитания, видам деятельности, этосам: трудовая песнь, походная, танцевальная, песнь отдохновения, застольная, колыбельная... почти что "уличные песенки", у каждой из которых свой вес<sup>149</sup>. Дабы музыка обрела свободу, надо будет перейти на другую сторону — туда, где сотрясаются территории или низвергаются архитектуры, где перемешиваются этосы, где раздастся могучая песнь Земли, великая ритуфель, преобразующая все напевы, которые она захватывает и возвращает<sup>150</sup>. Дионис не знает иной архитектуры, кроме архитектуры путей и маршрутов. Не было ли свойственно уже песнопению исходить из территории по зову или дуновению Земли? Каждый из высших людей оставляет свое убежище и направляется к пещере Заратустры. Но один только дифирамб простирается по всей Земле и объемлет ее целиком и полностью. У Диониса нет больше территории, ибо он на Земле повсюду<sup>151</sup>. Звучащий лабиринт — это песнь Земли, Ритуфель, персонифицированное вечное возвращение.

Но к чему противопоставлять две стороны, как противопоставляют истинное и ложное? Не идет ли сила ложного с обеих сторон, и не является ли Дионис великим поддельщиком, "воистину" самым великим поддельщиком, Космополитом? Не является ли искусство самой могучей силой ложного? Между верхом и низом, одной стороной и другой лежит значительное различие, дистанция, которую следует утверждать. Дело в том, что паук все время переделывает свою паутину, а скорпион беспрестанно кусается; каждый высший человек закреплен за своим собственным подвигом, который он повторяет, словно цирковой номер (именно так и организована четвертая часть "Заратустры" — наподобие гала-представления Несравненных у Раймона Русселя, или спектакля марионеток, или оперетты). Дело в том, что у каждого из этих мимов одна-единственная неизменная модель, установленная форма, ее, конечно же, всегда можно назвать истинной, хотя она такая же "ложная", как и ее воспроизведения. Это как с поддельщиком в живописи: у оригинального живописца он копирует определенную форму, которая ложна, как ложны копии; что он упускает — так это метаморфозу или преобразование оригинала, невозможность приписать ему какую бы то ни было форму, короче, творение. Вот почему высшие люди суть не что иное, как самые низшие ступени воли к власти: "Пусть лучшие перейдут через вас! Вы означаете ступени"<sup>152</sup>. У них воля к власти означает лишь воление-обмануть, воление-взять, воление-господствовать, болезную, исчерпавшую себя жизнь, которая размахивает костылями. Сама их роль — быть костылями, чтобы держаться на ногах. Только Дионис, артист и творец, достигает могущества метаморфоз, силой которого пускается в становление, свидетельствующее о том, что жизнь бьет ключом; он доводит силу ложного до той ступени, которая осуществляется уже не в форме, а в трансформации — "доблесть дарования", или созидание возможностей жизни: преобразование. Воля к власти подобна энергии, благородной зовут ту, что способна трансформироваться. Презренны, или низменны, те, кто только и знает, что

<sup>147</sup> Казус Вагнер.

<sup>148</sup> Ср.: Marcel Détiéne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, p. 8Q-81 (и "Вакханки" Еврипида).

<sup>149</sup> Даже своим животным Заратустра говорит: вечное возвращение, "вы уже сделали из этого уличную песенку" (III, "Выздоровливающий", §2).

<sup>150</sup> Ср. отдельные строфы "Семи печатей" в третьей части "Заратустры".

<sup>151</sup> По вопросу о "святилище", то есть территории Бога, ср.: Jean-maire, p. 193 ("Его можно встретить повсюду, и тем не менее он нигде не у себя дома... Он скорее прокрадывается, чем навязывает себя...").

<sup>152</sup> Заратустра, IV, "Приветствие".



переодеваться, наряжаться, то есть принимать форму и всегда придерживаться одной и той же формы.

Переход от Тесея к Дионису является для Ариадны делом клиники, здоровья и выздоровления. Для Диониса тоже. Дионис нуждается в Ариадне. Дионис — чистое утверждение; Ариадна — Анима, раздвоенное утверждение, "да" в ответ на "да". Но, раздвоившись, утверждение возвращается к Дионису как утверждение, которое удваивает. Именно в этом смысле Вечное возвращение — дитя союза Диониса и Ариадны. Пока Дионис один, он боится мысли о вечном возвращении, поскольку опасается, как бы то не вернуло силы противодействия, дело по отрицанию жизни, маленького человека (будь он даже высшим или возвышенным). Но когда с появлением Ариадны дионисическое утверждение обретает исполненность, Дионис, в свою очередь, узнает нечто новое: что мысль о Вечном возвращении утешительна, а само Вечное возвращение избирательно. Не бывает Вечного возвращения без преобразования. Будучи бытием становления, Вечное возвращение является результатом двойного утверждения, в силу которого возвращается то, что утверждается, а в становление вовлекается только то, что деятельно. Ни силы противодействия, ни воля к отрицанию не вернутся: они упраздняются в процессе преобразования — Вечным возвращением, которое производит отбор. Ариадна думать забыла о Тесее, это даже уже не дурное воспоминание. Тесею не вернуться — никогда. Вечное возвращение деятельно и жизнеутверждающе; это союз Диониса и Ариадны. Вот почему Ницше сравнивает его не только с круглым ушком, но и с супружеским кольцом. И лабиринт — кольцо, ушко, само Вечное возвращение, которое сказывается в том, что деятельно и жизнеутверждающе. Лабиринт — уже не тот путь, где можно потеряться, но тот путь, который возвращает. Лабиринт — уже не лабиринт познания и морали, но лабиринт жизни и живого Бытия. Что же до дитя союза Диониса и Ариадны — так это сверхчеловек или сверхгерой, сама противоположность высшего человека. Сверхчеловек — обитатель пещер и высот, единственный, ребенок, которого зачинают через ухо, сын Ариадны и Быка.

## ГЛАВА XIII

### Сказал он, заикаясь

Говорят, что плохие романисты испытывают потребность чередовать глаголы речи в диалогах и вместо "сказал он" используют такие выражения, как "прошептал он", "пробормотал он", "всклипнул он", "хмыкнул он", "закричал он", "сказал он, заикаясь", — обозначающие виды интонации. По правде говоря, представляется, что у писателя в отношении этих интонаций есть только две возможности: или действие (так Бальзак на самом деле заставляет папашу Гранде заикаться, когда речь заходит о какой-нибудь сделке, а барона Нусинге-на говорить коряво — и всякий раз ощущается наслаждение, которое испытывает Бальзак), или говорение без действия, то есть довольствоваться простым указанием, с которым должен соотноситься читатель: так, герои Мазоха беспрестанно шепчут, и их голоса должны, быть едва различимым шепотом; у мелвилловской Изабель голос не должен быть громче шепота, а ангелоподобный Билли Бадд пошевелиться не может без того, чтобы не пришлось разбираться с его "косноязычием или того хуже"; Грегор у Кафки скорее попискивает, чем говорит, правда, это со слов посторонних.

Представляется, однако, что есть и третья возможность: когда говорить значит делать... Что получается, когда косноязычие не относится к заранее определенным словам, а само вводит затронутые им слова; последние уже не существуют вне зависимости от косноязычия, каковое производит их отбор и само собой связывает. Тогда уже не персонаж косноязычен, а писатель косноязычен в языке: заставляет запинаться язык как таковой. Весь язык становится аффективным, интенсивным, это уже не дефект того, кто говорит. Кажется, подобная поэтическая операция весьма далека от предыдущих случаев, хотя, быть может, и не так далека, как может показаться, от второго. Ведь когда автор довольствуется внешним указанием, которое не затрагивает форму выражения ("сказал он, заикаясь..."), едва ли можно понять, для чего это делается, если соответствующая форма содержания, характер обстановки, среды, в которой ведется речь, не воспримут в свою очередь того, что дрожало, шепталось, заикалось, волновалось, вибрировало, и не отзовутся в словах указанным аффектом. Так, по крайней мере, бывает у великих писателей вроде Мелвилла, когда гул лесов и пещер, тишина дома, наличие гитары свидетельствуют за шепот Изабель и ее мягкие "иноязычные интонации"; или Кафки, который удостоверяет попискивание Грегора дрожанием его лапок и покачиванием тела; или даже Мазоха, который дублирует бормотание своих персонажей гнетущей обстановкой будуаров, звуками, доносящимися из деревни, завываниями степи. Аффекты языка являются здесь объектом опосредованного воздействия, которое, однако, близко к тому, что происходит непосредственно, когда никаких других персонажей, кроме самих слов, не остается. "Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения — а между тем у ней было что сказать. Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычье рожденья. Мы учились не говорить, а лепетать — и лишь прислушивались к нарастающему шуму века, и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык"<sup>153</sup>.

Заставить запинаться язык: возможно ли это, не смешав его с речью? Скорее, все зависит от того, как рассматривать язык: если его берут в виде однородной и согласованной или близкой к согласованности системы, которая определяется постоянными элементами и их отношениями, ясно, что рассогласования или отклонения будут затрагивать лишь отдельные выражения (нерелевантные отклонения типа интонации...). Но если система проявляется в постоянной рассогласованности, в разветвлениях, и каждый из ее элементов, в свою очередь, проходит через зону постоянных отклонений, тогда сам язык начинает вибрировать, запинаться, не смешиваясь, однако, с речью, каковая всегда занимает всего лишь одну из многих переменных позиций или движется только в одном направлении. Если язык и смешивается с речью, то лишь с речью весьма особенной, речью поэтической, в которой полностью осуществляется свойственная языку способность разветвления и отклонения, инородности и модуляции. Лингвист Гийом, к

<sup>153</sup> Мандельштам, Шум времени.

примеру, рассматривает любой элемент языка не в качестве некой постоянной, находящейся в отношениях с другими постоянными, но как охваченный определенным движением ряд различительных позиций или точек зрения: неопределенный артикль мужского рода будет проходить по всей зоне отклонений, включенной в движение партикуляризации, а определенный артикль — по всей зоне, включенной в движение генерализации<sup>154</sup>. Это и есть косноязычие, каждая позиция неопределенного или определенного артикля образует свое собственное звучание. Язык дрожит всеми своими членами. Здесь кроется принцип поэтического восприятия языка как такового: как если бы язык вытягивал бесконечно изменчивую абстрактную линию. Таким образом, возникает вопрос, даже в связи с чистой наукой: может ли иметь место продвижение вперед, если мы не входим в далекие от равновесия участки? Физика дает тому свидетельства. Кейнс продвигает политэкономия вперед, но он ставит ее в ситуацию "boom", а не равновесия. Только так и можно ввести желание в соответствующую область. Так что же — ставить язык в ситуацию boom, близкую к krach? Данте вызывает восхищение тем, что "выслушал всех заик", изучил все "дефекты речи", но не для того только, чтобы извлечь из этого речевые эффекты, а для гигантского фонетического, лексического и даже синтаксического творческого предприятия<sup>155</sup>.

Речь идет не о ситуации двуязычия или многоязычия. Легко можно представить себе, что два языка смешиваются, постоянно переходя друг в друга: каждый из них, тем не менее, остается согласованной и однородной системой, и смешение происходит на уровне выражений. Но не так обстоит дело с языком великих писателей, хотя Кафка — чех, пишущий по-немецки, Беккет — ирландец, пишущий (часто) по-французски и т. д. Они не смешивают два языка — даже нлг речь идет о языке большом и языке малом, — хотя многие из них привязаны к меньшинствам, которые являются как бы знаками их призвания. Они, скорее, придумывают малое использование большого языка, на котором выражают себя целиком и полностью: они умяляют этот язык, делают его минорным, как в музыке, где минор обозначает находящиеся в постоянной рассогласованности динамичные сочетания. Их величие — в этом умялении: они заставляють язык убегать, виться по какой-то колдовской линии, постоянно его рассогласовывают, заставляють ветвиться и варьироваться в каждом его элементе по какой-то непрерывной модуляции. Все это выходит за рамки речи, достигая силы отдельного языка или языка вообще. Можно сказать, что великий писатель — всегда как чужеземец в языке, на котором он выражается, пусть даже это и его родной язык. В крайнем случае он черпает свои силы из немого безвестного меньшинства, принадлежащего ему одному. Иностранец в своем языке: он не примешивает к нему иной язык, он кроит внутри своего языка язык иностранный, коего прежде не существовало. Заставить язык кричать, запинаться, лепетать, шептать — в нем самом. Что может быть лучше комплимента, который сделал один из критиков, говоря о "Семи столпах мудрости": это не по-английски. Лоуренс заставлял английский язык спотыкаться, дабы извлечь из него музыку и видения Аравийской пустыни. А Клейст — какой язык будил он в глубине немецкого силой своих оскаливаний, оговорок, скрежетаний, нечленораздельных звуков, растянутых связей, внезапных ускорений и замедлений, рискуя вызвать ужас самого Гете, величайшего представителя большого языка, и достигая поистине странных целей — окаменевших видений, головокружительных звучаний<sup>156</sup>.

Язык ввергается в двойной процесс: с одной стороны, выбор, который предстоит сделать, с другой — следствие, которое предстоит установить: разъединение и отбор сходных элементов, соединение или распределение элементов сочетаемых. Пока язык рассматривается как согласованная система, разъединения по необходимости будут эксклюзивными (нельзя ведь сказать разом "совкий", "ловкий", "ковкий", необходимо сделать выбор), а соединения —

<sup>154</sup> Ср.: Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec. Не только артикль вообще и не глаголы вообще располагают такой динамичностью в виде зон отклонений, но каждый глагол в отдельности, а в особенности, каждое существительное.

<sup>155</sup> Мандельштам, *Разговор о Данте*, 8.

<sup>156</sup> Пьер Бланшо принадлежит к числу тех немногих переводчиков Клейста, которым удалось поставить проблему сила: ср. *Le duel*, Presse-Pocket. Эта проблема может быть отнесена к любому переводу из великого писателя: очевидно, перевод является предательством, если берет за правило согласованные нормы стандартного языка перевода.

прогрессирующими (слово не соединяют с его собственными элементами, получая что-то вроде бега на месте или туда-сюда-обратно). Но бывает, что, удаляясь от всякой согласованности, разъединения приобретают включающий, инклюзивный характер, а соединения — характер рефлексивный, своего рода походку вразвалочку, которая распространяется уже на процесс языка, а не на ход речи. Каждое слово делится, но в себе самом (со-лов-ки) и сочетается, но с самим собой (со-ловки-ковки). Как если бы весь язык целиком и полностью начал шататься то вправо, то влево, раскачиваться то взад, то вперед: двойное запинание. Речь Герасима Люка в высшей степени поэтична именно по той причине, что он делает заикание аффектом языка, а не дефектом речи. Скручивается и меняет вид весь язык целиком и полностью, извергая из себя какую-то звучащую глыбу, один-единственный вздох, граничащий с криком Я БЕЗ УМА ТЕБЯ ЛЮБЛЮ.

В-без-з тебя-Я-а б-без-з ума Я Тебя б-без-з тебя Люблю тебя б-без-з Я<sup>157</sup>.

Люка — румын, Беккет — ирландец. Беккет как никто высоко вознес искусство инклюзивных разъединений, которое уже не производит отбор, но утверждает разъединенные элементы через дистанцию между ними, не ограничивая один другим и не исключая ни одного, ни другого, разбивая на квадраты и проходя поле каждой возможности вдоль и поперек. Что видно в "Уотте" по тому, как Кнотт обувается, перемещается по комнате и меняет обстановку<sup>158</sup>. Правда, чаще всего эти утвердительные разъединения имеют касательство к манере держаться или поступи персонажей: не поддающаяся описанию шатающаяся походка в стиле "на море качка". Но дело в том, что тут произошел перенос с формы выражения на форму содержания. Мы успешно проделаем путь в обратном направлении, предположив, что говорят они так же, как ходят, спотыкаясь: один ни на шаг не идет дальше другого, один, в точности так, как и другой, преступает через речь, выходя к языку, организм — к телу без органов. Подтверждение тому — в одном стихотворении Беккета, которое касается как раз языковых соединений и где заикание выступает доподлинной поэтической или лингвистической силой. Отличаясь от приема Люка, прием Беккета заключается в следующем: он устраивается посередине фразы и начинает раздувать фразу через эту середину, добавляя к какой-нибудь частице частицу за частицей (ну что из того, это вот там, далеко там вот дотуда едва ли...), проталкивая какую-то глыбу последнего издыхания (хотел думать предусмотреть чего еще...). Творческое косноязычие ведет к тому, что язык пробивается отовсюду, как трава, уподобляется ризоме, а не древу, пребывает в постоянной рассогласованности: Не так увидел — не то сказал (содержание и выражение). Великим писателям не пристало гоняться за красным словом, они этого никогда и не делали.

Запинаться, или пробиваться отовсюду, можно по-разному. Пеги прибегает не столько к незначащим частицам, сколько к в высшей степени значительным элементам языка, именам существительным, каждое из которых будет определять себе зону отклонений, доходя до тесного соседства с другим существительным, оставляющим за собой другую зону (*Mater purissima, castissima, inviolata, Virgo potens, clemens, fidelis*). Повторы Пеги придают словам какую-то вертикальную толщину, в силу которой они постоянно возобновляют "невозобновляемое". Косноязычие Пеги так тесно сливается с языком, что оставляет в неприкосновенности слова — цельные и нормальные, но он пользуется ими так, как если бы они сами по себе были бессвязными и разобранными по частям членами какого-то сверхчеловеческого косноязычия. Словно какой-то негодующий на себя заика. У Русселя свой прием, ибо косноязычие распространяется уже не на частицы и цельные единицы языка, а на законченное высказывание, которое постоянно вводится в середину предложения и уже имеется в каждом предыдущем высказывании в соответствии с растущей на глазах системой скобок: до пяти скобок в скобках, "это внутреннее разбухание языка происходило в каждом абсолютно сокрушительном для него натиске, в силу чего язык и расширялся; каждый новый стих был разрушением целого и предписывал его восстановление"<sup>159</sup>.

<sup>157</sup> Эти заметки отсылают к знаменитому стихотворению Люка "Без ума" ("Passionnement", in: Gherasim Luca, *Le chant de la carpe*). Сочинения Люка были недавно переизданы (Corti). 6 Сп.: François Martel, "Jeux formels dans Watt", *Poétique* 1972, №10.

<sup>158</sup> Beckett, "Comment dire", *Poèmes*, Minuit.

<sup>159</sup> Об этом приеме в книге "Новые африканские впечатления" ср.: Foucault, Raymond Roussel, Gallimard, p. 164.

Итак, в языке имеет место быть густая сеть изменений. Каждое состояние переменной — это положение на линии водораздела, которая ветвится и находит продолжение в других линиях. Линия синтаксическая — ибо синтаксис образован кривыми, кольцами, поворотами, отклонениями от этой динамичной линии, когда та проходит через положения двойной точки зрения разъединений и соединений. Согласованность языка упорядочивается уже не формальным или поверхностным синтаксисом, а синтаксисом в становлении — синтаксическим творчеством, порождающим в языке язык иностранный, грамматикой рассогласованности. Но в этом отношении такой синтаксис неотъемлем от определенной цели, он стремится к пределу, который не является ни синтаксическим, ни грамматическим пределом, даже если формально таким представляется: так, формула Люка "я без ума тебя люблю" раздается как крик по завершении целого ряда заиканий (или формула "я не предпочитаю" из "Бартлби", вобравшая в себя все предварительные вариации, или выражение "he danced his did" у Каммингса, исходящее из себя изменения, лишь считающиеся вероятными). Такие выражения воспринимаются как нечленораздельные слова, глыбы, исторгнутые на едином выдохе. Случается, что этот конечный предел отбрасывает всякую грамматическую оболочку, появляясь в сыром виде — как раз в словах-издыханиях Арто: девиантный синтаксис Ар-то, поставившего своей целью пересилить французский язык, обретает предназначение собственного напряжения в этих выдохах или этих чистых интенсивностях, знаменующих собой предел языка. А то и в разных книгах: Селин в "Путешествии" ввергает родной язык в рассогласованность, в "Смерти в кредит" дает жизнь новому синтаксису в аффективных вариациях, тогда как в "Guignol's band" находит конечную цель — восклицательные предложения и выраженные через многоточия подвешенные ситуации, которые жертвуют всяким синтаксисом в пользу чистого танца слов. Тем не менее, два этих аспекта сохраняют связь: натяжное устройство и предел, напряжение в отдельном языке и предел языка вообще.

Оба аспекта претворяются в соответствии с бесконечностью тональностей, тем не менее, всегда вместе: предел языка вообще, приводящий в напряжение любой язык, напряженная линия вариаций или модуляций, направляющая язык к этому пределу. И равно как новый язык не вовне отдельного языка, асинтаксический предел — не вовне языка вообще: он является внеположностью языка вообще, а не внешним по отношению к нему. Своего рода живопись или музыка — но музыка из слов, живопись словами, тишина в словах, как если бы слова исторгли наконец свое содержание, грандиозное видение или возвышенное слушание. Отличает рисунки и живопись великих писателей (Гюго, Мишо...) не то, что они литератур-ны, ибо они таковыми вовсе не являются; они соприкасаются с чистыми видениями, которые опять-таки соотносятся с языком, поскольку образуют его конечную цель, внеположность, изнанку, исподнее, кляксу, неразборчивый почерк. Слова живописуют и поют, впрочем, с краю пути, который они пролагают, распадаясь и сочетаясь друг с другом. Слова безмолвствуют. Скрипка сестры усиливает писк Грегора, гитара отражает шепот Изабель, трель умирающей птицы перекрывает лепет Билли Бадда, нежного "варвара". Когда язык так напряжен, что начинает спотыкаться или шептать, лепетать... весь язык вообще достигает предела, очерчивающего его внеположность, и сталкивается с тишиной. Когда язык так напряжен, язык вообще подвергается давлению, которое поворачивает его лицом к тишине. Стиль — иностранный язык внутри языка — образуется этими двумя действиями, а, может быть, следует говорить, как Пруст, о бес-стильности, "элементах грядущего стиля, который еще не существует"? Стиль — это экономия языка<sup>160</sup>. Лицом к лицу или лицом к спине — заставить язык запинаться и в то же время подвести язык вообще к его пределу, к его внеположности, к его тишине. Вот вам и boom, и crash.

На своем языке всякий может предаваться воспоминаниям, придумывать истории, высказывать мнения; порой обретая красивый стиль, дающий ему адекватные средства выражения и делающий из него признанного писателя. Но когда дело за тем, чтобы подкопаться под истории,

---

<sup>160</sup> О проблеме стиля, его отношении к языку и его двух аспектах, ср.: Giorgio Passerone, *La lingua astratta*, Guerini.

разбить мнения и дойти до беспамятных краев, когда нужно разрушить свое "я", недостаточно быть "большим" писателем; и средствам выражения навсегда суждено остаться неадекватными, стиль становится бес-стильностью, язык выпускает на свободу безвестного чужеземца — дабы достичь пределов языка вообще и стать чем-то отличным от писателя, завоевателем обрывочных видений, которые пробиваются в словах поэта, красках художника, звуках музыканта. "Читатель увидит лишь череду неадекватных средств выражения: отрывки, аллюзии, усилия, искания, не трудитесь найти там хорошо сложенную фразу или совершенно связный образ, на страницах запечатлется слово принужденное, косноязычие..."<sup>161</sup> Косноязычное произведение Белого "Котик Летаев", вовлеченное в становление-ребенком, которое есть не "я", а космос, взрыв мира: детство, которое не мое, и не воспоминание, а глыба, безграничный безымянный обломок, все время современное становление<sup>162</sup>. Белый, Мандельштам, Хлебников — трижды косноязычная и трижды распятая русская троица.

---

<sup>161</sup> Андрей Белый, "Записки чудака" и "Котик Летаев". См. также комментарии Жоржа Нива к французским изданиям обеих книг (в частности, о языке и приеме "производных из общего семантического корня", ср.: Andrei Biely, Kotik Letaiev, p. 284).

<sup>162</sup> Лиотар и называет "детством" это движение, которое охватывает язык и очерчивает всегда уходящий вдаль предел языка вообще: "Infantia — что не может высказать себя. Детство, которое не является возрастом и не проходит. Оно не дает покоя дискурсу... То, что в письме никак не записывается и вызывает, наверное, к читателю, который уже или еще не умеет читать" (Lectures d'enfance, Ed. Galilée, p. 9).

## Глава XIV

### Стыд и слава: Т. Э. Лоуренс

Кажется, пустыня и ее восприятие, или восприятие арабов в пустыне, проходят через некоторые гетевские моменты. Есть свет, с самого начала, но этот свет еще не воспринимается. Речь, скорее, о чистой, незримой, бесцветной, бесформенной, неприкасаемой прозрачности. То есть об Идее, Боге" арабов. Однако Идея, или абстрактное, не имеет трансцендентности. Идея простирается в пространстве, она — сама Открытость: "По ту сторону больше уже ничего не было, разве что прозрачный воздух"<sup>163</sup>. Свет — это открытость, образующая пространство. Идеи — это силы, которые осуществляют себя в пространстве в определенных направлениях: сущности, ипостаси, но не трансцендентности. Восстание, мятеж — это свет, ибо они суть пространство (дело за тем, чтобы распространиться в пространстве, открыть для себя как можно больше пространства) и Идея (вся суть — в проповеди). Мятежниками являются пророк и странствующий рыцарь, Фейсал и Ауда — тот, кто проповедует Идею, и тот, кто пересекает пространство<sup>164</sup>. "Движение" — так называется восстание.

Дымка, солнечная дымка заполнит пространство. Сам мятеж — не что иное, как газ, пар. Дымка — вот первое состояние зарождающегося восприятия, она вызывает мираж, в котором парят вещи, спускаясь и поднимаясь, словно под действием поршня, и люди, словно подвешенные на веревке. Видеть как в тумане, видеть неотчетливо: набросок галлюцинаторного восприятия, космическая серая пыль<sup>165</sup>. Не о том ли самом сером цвете идет речь, что делится надвое, порождая черный, когда побеждает тьма или исчезает свет, но также и белый, когда само свечение становится непроницаемым? Гете определял белый цвет как "ставший вдруг непроницаемым блеск чистой прозрачности"; белый цвет — это постоянно повторяющаяся случайность пустыни, арабский мир — черно-белый<sup>166</sup>. Но это лишь условие восприятия, которое осуществляется полностью с появлением различных цветов, то есть когда белый затемняется, превращаясь в желтый, а черный светлеет, превращаясь в синий. Песок и небо — вплоть до того, что насыщение дает ослепительно алый цвет, в котором пылает мир и зрение замещается страданием. Зрение, страдание — две сущности: "Просыпаясь ночью, он не находил в своих глазах зрения, а только страдание"<sup>167</sup>. Между серым и красным появляется и исчезает мир в пустыне, происходят все приключения зримого и его восприятия. Идея в пространстве — это видение, что от чистой незримой прозрачности переходит к алому пламени, в котором сгорает всякое зрение. "Сочетание темных скал, розовой земли и зеленоватых кустарников было приятным для глаз, утомленных каждодневным солнцем и черной копотью; когда наступил вечер, заходящее солнце осветило малиновым блеском один край долины, оставив другой в фиолетовом полумраке"<sup>168</sup>. Лоуренс — один из величайших пейзажистов в литературе. Румм — само возвышенное, абсолютное видение, пейзаж духа<sup>169</sup>. Цвет — это тоже движение, отклонение, перемещение, скольжение, уклончивость, в не меньшей степени, нежели линия. И тот и другая, цвет и линия, рождаются вместе и служат друг для друга опорой. Песчаные или базальтовые пейзажи соединяют цвета и очертания, которые, правда, все время в движении — жирные линии, расцвеченные слоями, цвета, выведенные одним росчерком. Остроконечные и шаровидные формы сменяют друг друга, в то же

<sup>163</sup> IV, 54. Мы цитируем текст "Семи столпов мудрости" по изданию Фолио-Галлимар (Lawrence, Sept piliers de la sagesse, Gallimard). О Боге арабов — Бесцветном, Бесформенном, Неприкасаемом, Всеобъемлющем — ср. "Введение", 3.

<sup>164</sup> III, 38.

<sup>165</sup> О дымке или "мираже" см. I, 8. Замечательное описание — IX, 104. О бунте как газе, паре ср. III, 33.

<sup>166</sup> Ср. Введение, 2.

<sup>167</sup> V, 62.

<sup>168</sup> IV, 40.

<sup>169</sup> V, 62 и 67.

самое время один цвет вызывает к другому — от чистой прозрачности до безнадежно серого. Лица соответствуют пейзажам, появляясь и исчезая на этих мимолетных картинах, благодаря которым Лоуренса можно считать одним из самых великих портретистов: "Обычно он был жизнерадостным, но была в нем наготове целая жила страдания..."; "развевающаяся шевелюра и изможденное лицо измотанного трагика..."; "его ум, вроде пасторального пейзажа, обладал четырехсторонней перспективой, был ухожен, приветлив, ограничен, удачно расположен..."; "веки находили на жесткие ресницы усталыми складками, сквозь которые, отражая падающий сверху солнечный свет, в орбитах мерцал красный огонек, делая их похожими на пылающие впадины, в которых медленно сгорал человек"<sup>170</sup>.

Лучшие писатели наделены особыми условиями восприятия, которые позволяют им черпать или кроить эстетические перцепты как подлинные видения, расплачиваясь за это тем, что возвращаться приходится с красными глазами. Океан накладывает изнутри свою печать на восприятия Мелвилла, так что корабль по контрасту с пустынным морем выглядит нереальным и предстает глазу своего рода "возникшим из глубин миражом"<sup>171</sup>. Но достаточно ли указать на объективность среды, что ломает вещи и заставляет дрожать или мерцать восприятие? Может, скорее, субъективные условия, которые, конечно же, требуют той или иной благоприятной объективной среды, разворачиваются в ней, могут с нею совпадать, но, тем не менее, хранят про себя несокрушимое, непостижимое отличие? Именно в силу некоей субъективной расположенности Пруст обретает свои перцепты в струйке воздуха, что сквозит из-под двери, оставаясь равнодушным перед красотами, на которые ему указывают пальцем<sup>172</sup>. Есть в Мелвилле тот сокровенный океан, о котором знать ничего не знают матросы, хотя его и преоцещают: там плавает Моби Дик, это он проецируется во внешний океан, правда, для того, чтобы преобразовать его восприятие и "абстрагировать" его Видение. Есть в Лоуренсе та сокровенная пустыня, что толкает его в Аравийскую пустыню, к арабам и во многих точках совпадает с их восприятиями и концепциями, но хранит про себя неукротимое отличие, которое вводят арабские восприятия и концепции в совершенно иную потаенную Фигуру. Лоуренс говорит на арабском языке, одевается и живет как араб, даже под пытками кричит по-арабски, но он вовсе не подражает арабам и не отрекается от своего отличия, каковое переживает уже как предательство<sup>173</sup>. Напротив, облачившись в костюм новобрачного, "подозрительный незапятнанный шелк", он без конца предаст Супругу. Это отличие Лоуренса идет не только от того, что он остается англичанином, служит Англии; ведь он предаст и Англию, и Аравию — в своем наваждении предать всех сразу. Но это и не личностное его отличие, коль скоро начинание Лоуренса является последовательным, доведенным до конца разрушением холодного и согласованного своего "я". Каждая поставленная им мина взрывается и в нем самом, он сам — взорвавшаяся бомба. Речь о бесконечно потаенной субъективной расположенности, которая не смешивается с личным или национальным характером и которая заводит его далеко за пределы его страны, под руины его опустошенного "я".

Нет проблемы более важной, чем проблема этой расположенности, которая тащит Лоуренса за собой и вырывает его из "цепей бытия". Даже психоаналитик поостерегся бы сказать, что его субъективная расположенность сводится к гомосексуализму или, скорее, к этой тайной страсти, которую Лоуренс выводит пружиной своей деятельности в восхитительном стихотворном посвящении, хотя, конечно же, гомосексуализм в эту расположенность включен. Трудно поверить и в то, что речь идет о расположенности предавать, хотя, может быть, предательство из нее вытекает. Речь вести следует, скорее, о глубинном вождении, о тенденции проецировать на вещи, на реальность, на будущее, даже на само небо, образ самого себя и других, образ достаточно сильный для того, чтобы он зажил своей собственной жизнью: образ все время повторяющийся, латаный-перелатанный, образ, который непрестанно по ходу дела растет, становясь образом

<sup>170</sup> IV, 39, 41; V, 57; IX, 99.

<sup>171</sup> Мелвилл, "Бенито Серено".

<sup>172</sup> Пруст, "Содом и Гоморра".

<sup>173</sup> О двух возможных типах поведения англичанина по отношению к арабам см. V, 61 и Введение, 1.



фабульным<sup>174</sup>. Настоящая машина по производству гигантов, то что Бергсон называл фабульной функцией.

Лоуренс говорит, что он видит как в тумане, что он не воспринимает поначалу ни форм, ни цветов и распознает вещи лишь в непосредственном соприкосновении; что он вовсе не человек действия, что он интересуется скорее Идеями, чем целями и средствами; что у него вовсе нет воображения и он не любит мечтать. ..И в этих отрицательных определениях прорывается множество мотивов, роднящих его с арабами. Но вдохновляет Лоуренса и увлекает за собой то, что он хочет быть "дневным сновидцем", по-настоящему опасным человеком, определяющим себя не по отношению к реальности или действию, не по отношению к воображаемому" или сновидениям, но лишь через ту силу, с какой он проецирует в реальность образы, которые ему удалось вырвать из самого себя и своих арабских друзей<sup>175</sup>. Соответствует ли образ тому, чем они были в действительности? Те, кто упрекает Лоуренса в том, что он приписывал себе значимость, каковой никогда не обладал, демонстрируют лишь свое ничтожество, свою склонность к принижению, как и свою неспособность понять текст. Ведь Лоуренс не скрывает того, что роль, которую он себе назначил, местного характера и включена в непрочную сеть; он подчеркивает ничтожность многих своих предприятий, говоря о том, что ставит мины, которые не взрываются, и о том, что не помнит, где их расставил. Что касается конечного триумфа, коего он совсем не стыдится, хотя и не строит на этот счет никаких иллюзий, то дело тут в том, что Лоуренсу удалось привести арабских партизан в Дамаск до прибытия войск союзников, что во многом напоминает ситуацию в конце второй мировой войны, когда участники Сопротивления завладевали государственными учреждениями освобожденного города и успевали нейтрализовать тех, кто думал о каких-то соглашениях последнего часа<sup>176</sup>. Коротко говоря, вовсе не жалкая индивидуальная мифомания толкает Лоуренса к тому, чтобы проецировать на свой путь грандиозные образы, явно перекрывающие его зачастую весьма скромные деяния. Машина проецирования неотъемлема от движения самого Восстания: будучи субъективной, она соотносится с субъективностью революционной группы. Причем совершенно необходимо, чтобы письмо Лоуренса, его стиль взяли ее на себя или стали передавать: субъективная расположенность, то есть сила проецирования образов, является разом и политической, и эротической, и художественной. Лоуренс самолично показывает, каким образом его писательский проект сцепляется с арабским движением: не будучи искушенным в литературной технике, он нуждается в механизме восстания и проповеди, что и помогает ему стать писателем<sup>177</sup>.

Образы, которые Лоуренс проецирует на реальность, — не какие-то раздутые образы, что грешат экстенсивностью; их ценность — в чистой интенсивности, драматической или комической, которую письмо способно сообщить событию. И образ, который Лоуренс извлекает из самого себя, не является ложным образом, потому что ему не пристало отвечать или не отвечать той или иной предсуществующей реальности. Дело за тем, чтобы фабриковать реальность, а не отвечать ей. Как говорит Жене по поводу такого рода проекции: за образом нет ничего, "отсутствие бытия", пустота, свидетельствующая о растворившемся "я". За образами — даже кровотокающими и разорванными — нет ничего, за исключением духа, который созерцает

<sup>174</sup> Ср. как Жан Жене описывает эту тенденцию: *Un captif amoureux*, Gallimard, p. 353-355. Сходства Жене и Лоуренса многочисленны, и когда Жене оказывается в пустыне среди палестинцев, он опять-таки из субъективной расположенности требует иного Восстания. Ср. комментарий Феликса Гватта-ри: "*Genet retrouvé*" (*Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, p. 272-275).

<sup>175</sup> Вводная глава: "дневные сновидцы, опасные люди..." О субъективных характеристиках его восприятия см. I, 15; II, 21; IV, 48.

<sup>176</sup> Ср. X, 119, 120, 121 (низложение псевдоправительства племянника Абд-эль-Кадира).

<sup>177</sup> IX, 99: "...в конце концов случай, с каким-то извращенным юмором заставив меня играть роль человека действия, назначил мне место в арабском Восстании — готовая эпическая тема для верного глаза и руки, — предоставив мне таким образом выход к литературе".

их со странной холодностью. Так что в "Семи столпах мудрости" содержатся две книги, которые просачиваются друг в друга: одна об образах<sup>178</sup>, проецируемых на реальность и живущих своей собственной жизнью, другая о духе, что их созерцает, предаваясь собственным абстракциям.

Дело в том, что дух, их созерцающий, сам не является пустотой, его абстракции — это глаза духа. Спокойствие духа нарушается царапающими его мыслями. Дух — это много-очий Зверь, всегда готовый наброситься на животные тела, которые он различает. Лоуренс упорствует в своей страсти к абстрактному, разделяя ее с арабами: и тот и другой — Лоуренс и араб — охотно прерывают действие ради того, чтобы проследить за Идеей, что им повстречалась. Я — слуга абстрактного<sup>179</sup>. Абстрактные идеи — не какие-то мертвые вещи, это сущности, которые вдыхают жизнь в мощные пространственные механизмы движения и тесно сливаются в пустыне с проецируемыми образами, вещами, телами или существами. Вот почему "Семь столпов" — объект двойного чтения или двойной театральности. Это и есть особая расположенность Лоуренса, его дар сделать так, чтобы сущности зажили бурной жизнью в пустыне рядом с людьми и вещами — в резком ритме верблюжьего шага. Может, дар этот сообщает языку Лоуренса нечто единственное в своем роде, и что звучит как иностранная речь, — не столько арабская, сколько призрачно немецкая, — которая, будучи записанной в своем стиле, придает английскому языку новые силы (это английский, но он, как говорил Форстер, не течет, будучи неровным, отрывистым, постоянно меняющим управление, полным абстракций, прерывистых процессов и приостановленных видений)<sup>180</sup>. Во всяком случае, арабы были околдованы силой Лоуренса в абстракциях. Однажды вечером, в страшном жару, разгоряченный ум подвигнул его на полубезумные рассуждения, разоблачающие Всемогушество и Бесконечное, умоляющие эти сущности разить нас еще сильнее, дабы выковать в нас оружие своего разрушения, прославляющие необходимость быть сраженным, Не-деяние как единственную нашу победу, Поражение как нашу державную свободу: "Для ясно-видца поражение было единственной целью..."<sup>181</sup> Самое любопытное — слушатели прониклись таким энтузиазмом, что немедленно решили присоединиться к Восстанию.

От образов переходим к сущностям. Такова в конечном итоге субъективная расположенность Лоуренса: мир сущностей, которые переходят в пустыню, которые дублируют образы, смешиваются с образами и придают им фантастическое измерение. Лоуренс говорит, что прекрасно знает эти сущности, но что от него ускользает, так это их character. Не следует смешивать Характер с человеческим "я". В самой глубине субъективности нет никакого "я", зато есть необычное сочетание, некая идиосинкразия, тайный шифр как своего рода шанс того, что эти сущности могли быть удержаны, желанны, а это сочетание — достигнуто: именно оно, а не другое. Оно и носит имя Лоуренса. Бросок костей, Воление, которое бросает кости. Character--это Зверь: дух, воление, желание, желание-пустыня, объединяющее все инородные сущности. Так что проблема выглядит теперь так: что это за субъективные сущности и как они сочетаются? Лоуренс посвящает ей грандиозную 103-ю главу. Среди этих сущностей ни одна не являет себя с такой настойчивостью, как Стыд и Слава, Стыд и Гордость. Может, их отношения и позволят разгадать тайну character<sup>182</sup>. Никогда еще стыд не превозносился до такой степени — столь гордо и надменно.

Каждая сущность множественна, и в то же время она вступает в отношения с другими сущностями. Стыд — это прежде всего стыд за то, что предаешь арабов, поскольку Лоуренс постоянно уверяет их в незыблемости английских обязательств, хотя прекрасно знает, что они не будут выполнены. Даже если бы он был честным, Лоуренс все равно бы стыдился того, что

<sup>178</sup> VI, 80 и 81; Введение, 1.

<sup>179</sup> IX, 99.

<sup>180</sup> Ср. письмо Е. М. Форстера к Лоуренсу (середина февраля 1924 г.) (Letters to T. E. Lawrence, Londres, Jonathan Cape). Форстер замечает, что движение никогда еще не передавалось со столь малым использованием подвижности, последовательностью неподвижных положений.

<sup>181</sup> VI, 74.

<sup>182</sup> IX, 103: "Я ясно сознавал развившиеся во мне силы и сущности; скрытым оставалось их особое сочетание (character)". А также о духовном Звере, волении или желании. Орсон Уэллс настаивал на особом употреблении слова character в английском языке (ср.: Bazin, Orson Welles, Cerf, p. 178-180): в ниц-шевском смысле слова — воля к власти, объединяющая разнообразные силы.

проповедует национальную свободу людям другой нации: невыносимое положение. Лоуренс постоянно уличает себя в мошенничестве: "Опять я в облачении надувалы"<sup>183</sup>. Но он испытывает и своего рода компенсаторную гордость от того, что чуточку предает свою собственную расу и свое собственное правительство, поскольку обучает партизан, которые, как он надеется, заставят англичан сдерживать свое слово (отсюда важность взятия Дамаска). Примешиваясь к стыду, его гордость заключается в том, чтобы видеть, как благородны, как красивы, как очаровательны арабы (даже тогда, когда, в свою очередь, чуточку предают), как противоположны они во всех отношениях английским солдатам<sup>184</sup>. Ибо, в соответствии с требованиями герильи, он готовит не солдат, а воинов. По мере того, как арабы вливаются в Восстание, они все отчетливее вырисовываются в проецируемых образах, которые придают им индивидуальность и превращают их в гигантов. "Наше мошенничество несло им славу. Чем больше мы себя осуждали и презирали, тем больше могли как-то цинично гордиться своими созданиями. Наша воля гнала их перед собой как солому, но они были не соломой, а самыми смелыми, самыми простыми, самыми радостными людьми." Для Лоуренса, коль скоро он является первым великим теоретиком герильи, главная оппозиция — это оппозиция между рейдом и сражением, партизанами и армией. Проблема герильи сливается с проблемой пустыни: речь идет о проблеме индивидуальности или субъективности, пусть даже и субъективности группы, где разыгрывается судьба победы, тогда как проблема войн и армии — в организации анонимной массы, подчиненной объективным установлениям, цель которых состоит в том, чтобы человека свести к "типу"<sup>185</sup>. Стыд за сражения, которые марают пустыню, и то единственное сражение, которое Лоуренс из усталости дает туркам, оборачивается омерзительной, бессмысленной резней. Стыд за армию, за солдат, которые хуже осужденных и притягивают к себе одних только шлюх<sup>186</sup>. Правда, наступает такой момент, когда группы партизан должны объединиться в армию или, по крайней мере, влиться в армию, если хотят добиться окончательной победы; но тогда они и исчезают как свободные мятежные люди. Почти половина "Семи столпов" являет нам зрелище длительного исчезновения партизанщины, замены верблюдов броневиками и "роллсами", вождей герильи — военными советниками и политиками. Стыдно даже за удобства и успех. У стыда много противоречащих друг другу причин. В конце концов, отходя от дел, Лоуренс, сытый по горло своим одиночеством, может, между двумя раскатами безумного смеха, сказать, вторя Кафке: "Как если бы стыд должен был пережить его". Стыд возвеличивает человека.

Во всяком стыде множество отдельных видов стыда, но есть и другие. Как можно командовать без стыда? Командовать — значит красть души и посылать их на страдание. Командир не находит оправдания в верящей в него толпе, в "сборище жгучих надежд близорукого большинства", если сам не идет на страдание и самопожертвование. Но стыд живет и в этом искупительном жертвовании; ведь ты встаешь на место других. Искупитель радостен в своей жертве, однако "он ранит своих братьев в их мужественности": он не до конца заклал свое "я", "я", которое мешает другим взять на себя роль искупительной жертвы. Вот почему "мужественные ученики испытывают стыд", это как если бы Христос лишил разбойников славы, которая могла бы к ним прийти. Стыд искупительной жертвы, поскольку та "принижает искупление"<sup>187</sup>. Вот какого рода мысли царапают мозг Лоуренса и превращают "Семь столпов" в почти безумную книгу.

Так что же — избрать рабство? Но есть ли что-нибудь более постыдное, чем быть в подчинении у нижестоящих? Стыд удваивается, когда человек — не только в своих биологических функциях, но и в самых человеческих своих планах — зависит от животных. Лоуренс избегает ездить верхом, когда в том нет необходимости, и предпочитает идти босиком по острым камням — не только для закаливания, но и потому, что ему стыдно находиться в зависимости от нижестоящей формы существования, чье подобие людям напоминает нам о том, каковы мы в глазах Бога<sup>188</sup>. Несмотря

<sup>183</sup> VII, 91.

<sup>184</sup> 22 IX, 99 (ср. V, 57, где очарование Ауды лишь возрастает от того, что он тайно договаривается с турками — "из сострадания").

<sup>185</sup> у, 59 и X, 118: "сущность пустыни - индивид..."

<sup>186</sup> X, 118.

<sup>187</sup> IX, 100.

<sup>188</sup> III, 29. 27 III, 32.

на то что он оставляет множество восхищенных или насмешливых зарисовок верблюдов, он кипит от злобы, когда в жару ощущает всю вонь и омерзительность этих животных. И в армии есть рабские повинности — когда мы зависим от людей, которые, как и животные, ниже нас. Принудительное и постыдное порабощение — вот проблема армии. И если правда, что в "Семи столпах" ставится вопрос: "Как жить и выжить в пустыне, сохранив свободную субъективность?", — то в другой книге, "Матрице", Лоуренс спрашивает: "Как снова стать таким, как все, связывая себя с себе подобными?" Как жить и выжить в армии, то есть в виде анонимного объективно определенного в малейших деталях "типа"? Две книги Лоуренса предстают чем-то вроде исследования двух путей, как поэма Парменида. Когда Лоуренс погружается в анонимность и поступает на службу простым солдатом, он переходит с одного пути на другой. В этом смысле "Матрица" — это песнь стыда, а "Семь столпов" — песнь славы. Но подобно тому, как слава преисполнена стыда, стыд имеет, возможно, славный исход. Слава настолько ужата в стыде, что славным становится рабство, при том условии, что оно будет добровольным. Из стыда всегда можно извлечь какую-то славу, "прославление креста человеческого". Именно добровольного служения требует Лоуренс для самого себя в своего рода мазохистском горделивом договоре, к которому устремлен всеми фибрами своей души: подчинение, но не порабощение<sup>189</sup>. Именно через добровольное служение определяется в пустыне группа-субъект — например, личная охрана Лоуренса<sup>190</sup>. Но оно же преобразует омерзительную армейскую зависимость в восхитительное и свободное служение: таков урок "Матрицы", когда Лоуренс переходит от стыда призывного пункта к славе военного училища. Два пути Лоуренса, два столь разных вопроса смыкаются в проблеме добровольного служения.

Третий аспект стыда, конечно же, самый существенный, — это стыд тела. Лоуренс восхищается арабами, потому что они презирают тело и на протяжении всей своей истории "бросаются в волны, постоянно набегающие на берега плоти"<sup>191</sup>. Но стыд — это нечто большее, чем презрение: Лоуренс знает цену своему отличию от арабов. Им владеет стыд, потому что он думает, что дух, сколь бы он ни был отличен, неотъемлем от тела, крепко-накрепко к нему пришит<sup>192</sup>. И в этом смысле тело — не средство или движущая сила духа, но, скорее, какая-то "молекулярная грязь", прилипающая к духовному деянию. Когда мы действуем, тело остается в забвении. Напротив, когда оно сведено к состоянию грязи, возникает странное чувство, что оно становится наконец-то видимым и достигает своей конечной цели<sup>193</sup>. "Матрица" открывается этой картиной стыда за тело с его характерными знаками бесчестия. В двух известных эпизодах Лоуренс доходит до предела омерзения: когда его собственное тело пытаются и насилуют солдаты бея и когда агонизирующие турки слабо шевелят руками, показывая, что их тела еще живут<sup>194</sup>. Идея о том, что омерзение имеет все же предел, исходит из того, что молекулярная грязь — это последнее состояние тела и что дух находит в ее созерцании некую притягательность, ибо обретает в ней надежность последнего уровня, дальше которого ему уже не пойти<sup>195</sup>. Дух склоняется над телом: в стыде не было бы ничего особенного без этой склонности, без этого влечения к омерзительному, без нездорового любопытства духа. Это значит, что дух стыдится тела весьма необычным образом: ему стыдно за тело. Как если бы дух приговаривал телу: мне за

<sup>189</sup> Ср. IX, 103: Лоуренс жалуется, что не смог найти себе господина, никто не может его подчинить, даже Алленби.

<sup>190</sup> VII, 83: "Эти парни находят удовольствие в субординации, в том, что подрывало уважение к особе, дабы подчеркнуть свою свободу в духовном родстве... Им была введима радость унижения, свобода признать за господином все права на их плоть и кровь, ибо их дух был равен его духу, и соглашение было добровольным. ..." Принудительное служение — это, напротив, унижение духа.

<sup>191</sup> Введение, 3.

<sup>192</sup> VII, 83: "Концепция противоположности духа и материи, которая лежит в основе арабского отказа от "я", была мне не в помощь. Я пришел к отречению с прямо противоположной стороны..."

<sup>193</sup> VII, 83.

<sup>194</sup> VI, 80; X, 121.

<sup>195</sup> IX, 103: "Я искал удовольствия и приключения снизу. Мне казалось, что в деградации есть некая достоверность, решительная надежность. Человек способен подняться на любую высоту, но есть в нем какой-то животный уровень, ниже которого он пасть не может".

Тебя стыдно, Тебе должно быть стыдно... "Какая-то физическая слабость, которая заставляла стлаться по земле и зарываться в нору мое животное "я" до тех пор, пока стыд не прошел"<sup>196</sup>.

Стыд за тело подразумевает весьма особенную концепцию тела. Согласно этой концепции, тело обладает независимыми внешними реакциями. Тело — это животное. То, что оно делает, оно делает в одиночку. Лоуренс подписывается под формулой Спинозы: мы не можем знать, на что способно тело! Среди попыток — вдруг эрекция; даже в состоянии грязи тело трясется, напоминая лягушку, дергающуюся в предсмертных судорогах, или это приветствие умирающих, их попытка поднять руку, от чего содрогаются все тела агонизирующих турков, словно все они повторили один и тот же театральный жест, отчего и смеется безумным смехом Лоуренс. С тем большим основанием тело в нормальном своем состоянии непрестанно действует и реагирует раньше, чем дух придет в движение. Стоит, наверное, вспомнить о теории эмоций Уильяма Джеймса, которую так часто подвергали абсурдной критике<sup>197</sup>. Джеймс выстраивает парадоксальный порядок: 1 — я воспринимаю льва, 2 — мое тело дрожит, 3 — мне страшно; 1 — восприятие ситуации, 2 — видоизменения тела, его усиление или ослабление, 3 — эмоция сознания или духа. Джеймс, может быть, не прав в том, что смешивает этот порядок с порядком причинности и верит в то, что эмоция духа есть лишь производная или результат телесных видоизменений. Но сам порядок верен: я пребываю в тягостной ситуации; мое тело "стелется и зарывается в нору"; моему духу стыдно. Дух начинает с того, что с холодностью и любопытством наблюдает за тем, что делает тело, дух тут свидетель, после чего он приходит в движение, свидетель перестает быть бесстрастным, то есть сам испытывает аффекты, которые являются не просто эффектами тела, но настоящими критическими сущностями, которые возвышаются над телом и судят его<sup>198</sup>.

Духовные сущности, абстрактные идеи — вовсе не то, что принято о них думать: это эмоции, аффекты. Они бесчисленны и не ограничиваются лишь стыдом, хотя он и образует одну из главных эмоций. Бывают случаи, когда тело внушает стыд духу, но бывают и такие, когда тело заставляет его смеяться, или его очаровывает, как в случае с прекрасными юными арабами ("чи кудри, приглаженные на висках и напоминавшие выпрямленные рога, делали их похожими на русских танцовщиков")<sup>199</sup>. Это духу все время стыдно, это он трещит по всем швам или познает то удовольствие, то славу, тогда как тело "продолжает нещадно трудиться". Критические аффективные сущности не аннулируют друг друга, а могут сосуществовать и смешиваться, составляя character духа, образуя не "я", а центр тяжести, который перемещается от одной сущности к другой, подчиняясь незаметным нитям этого театра марионеток. Быть может, это и есть слава — скрытая воля, заставляющая сущности сообщаться, извлекающая их в благоприятный момент на свет.

Сущности вздымаются и волнуются в духе, когда он созерцает тело. Речь идет об актах субъективности. Сущности не суть только глаза духа, они его Силы и Слова. Как раз столкновение сущностей и звучит в стиле Лоуренса. Но поскольку у них нет иного объекта, кроме тела, они вызывают на границе языка появление великих зрительных и звуковых образов, которые проделывают ходы в телах — безжизненных или живых — с тем, чтобы унижить их и одновременно прославить, как в самом начале "Семи столпов": "а ночью мы перепачкались росой, бездонная тишина звезд заставляла нас стыдиться нашей ничтожности"<sup>200</sup>. Как если бы сущности населяли внутреннюю пустыню, которая накладывается на пустыню внешнюю и проецирует в нее фантастические образы через тела, людей, зверей и камни. Сущности и Образы, Абстракции и Видения сочетаются, превращая Лоуренса во второго Уильяма Блейка.

<sup>196</sup> III, 33.

<sup>197</sup> Ср. James, *Precis de psychologie*, Rivière, p. 499.

<sup>198</sup> Тут есть по меньшей мере три "части", как говорит Лоуренс (VI, 81): одна, что движется вместе с телом или плотью; вторая, "которая витает сверху и справа и с любопытством склоняется. .."; и "третья часть, словоохотливая, которая говорит и задается вопросами, критикует тяжкий труд, что вваливает на себя тело..."

<sup>199</sup> VI, 78.

<sup>200</sup> Введение, 1.

Лоуренс не лжет, и даже в удовольствии он испытывает всякого рода стыд в отношении арабов: стыд за то, что переоблачается, разделяет их нищету, командует ими, обманывает их... Он стыдится арабов, за арабов, перед арабами. Тем не менее, свой стыд, Лоуренс держит его в самом себе, все время, с самого рождения, как своего рода глубинную составляющую Характера. И вот, в отношении этого глубокого стыда арабы принимаются играть достойную роль искупления, очищения; сам Лоуренс помогает им преобразовать их ничтожные начинания в войну сопротивления и освобождения, пусть даже она и потерпит из-за предательства крах (который, в свою очередь, удвоит ее великолепие и чистоту). Англичане, турки, весь мир презирает их; но все происходит так, как если бы эти дерзкие и насмешливые арабы прыгали за пределы стыда и ухватывали отражение Видения, Красоты. Они привносят в мир странную свободу, благодаря которой слава и стыд вступают друг с другом в почти духовное единоборство. Именно в этом пункте Жан Жене имеет больше всего сходств с Лоуренсом: невозможность принять всей душой дело арабов (палестинцев), стыд за это и идущий откуда-то более глубокий стыд, соприродный бытию, и столкновение с какой-то дерзкой красотой, которая показывает, как говорит Жене, до какой степени "легко выпрыгнуть за рамки стыда", пусть даже на один лишь миг<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Ср. Alain Milianti, "Le fils de la honte: sur l'engagement politique de Genet", Revue d'études palestiniennes, № 42, 1992; в этом тексте каждое слово, сказанное по поводу Жене, с таким же успехом может быть отнесено и к Лоуренсу.

## ГЛАВА XV

### Поставить крест на суждении

От греческой трагедии до современной философии идет работа по созданию и развитию настоящей доктрины суждения. Трагично не столько действие, сколько суждение, и прежде всего греческая трагедия выводит на сцену суд. Вовсе не Кант изобретает истинную критику способности суждения, поскольку его книга, напротив, учреждает фантастический субъективный суд. Это Спиноза, порывая с иудейско-христианской традицией, начинает вести критику; и у него было четыре великих ученика, которые подхватили эту критику и повели ее дальше — Ницше, Лоуренс, Кафка, Арто. Всем четверым лично, каждому по-своему, пришлось пострадать от осуждения. Они познали эту точку, в которой обвинение, разбирательство и приговор сливаются до неразличимости. Ницше, словно осужденный, мечется по всевозможным пансионам, бросая им чудовищный вызов, Лоуренс живет с обвинением в имморализме и порнографии, отблеск которого падает даже на самые невинные его акварели, Кафка выказывает себя "совершенно невинным дьяволом" ради того, чтобы избежать "пересудов в гостинице", где только и судачат о его бесконечных помолвках<sup>202</sup>. А Арто-Ван Гог, кто больше пострадал от суждения в самой жестокой его форме — зловещей психиатрической экспертизы?

Ницше удалось выявить условия суждения: "сознание задолженности божеству", приключение долга, в котором он становится бесконечным, то есть неоплатным<sup>203</sup>. Человек взывает к суду, судим и судит в той мере, в какой его существование подчинено бесконечному долгу: бесконечность долга и бессмертие существования отсылают друг к другу, составляя "учение о Суде"<sup>204</sup>. Понятно, что должник должен выжить, ведь долг его бесконечен. Или, как выражается Лоуренс, христианство не отвергло власть, оно, скорее, изобрело новую форму власти как Власти судить: судьба человека "откладывается на потом" и одновременно суждение становится последней инстанцией<sup>205</sup>. Учение об осуждении появляется в Апокалипсисе или Страшном суде, равно как и в театре "Америки". Кафка, со своей стороны, помещает бесконечную задолженность в "мнимое оправдание", отсроченную судьбу — в "неограниченную отсрочку платежа", которые удерживают судей вне нашего опыта и нашего разума<sup>206</sup>. Арто беспрестанно будет противопоставлять бесконечному действие, направленное на то, чтобы поставить крест на Суде Божьем. Для всех четырех логика суждения сливается с психологией священника, то есть изобретателя самой мрачной организации: я хочу судить, надо, чтобы я судил... И все будет не так, как если бы само суждение было отсрочено, отложено на завтра, бесконечно откладывалось. Напротив, сам акт отсрочивания, бесконечного откладывания на потом определяет возможность осуждения: последнее держится на условии, предполагающем отношение между существованием и бесконечностью в порядке времени. Тому, кто держится в этом отношении, дается возможность судить и быть судимым. Даже суждение в познании охватывает бесконечность пространства, времени и опыта, которая определяет существование феноменов в пространстве и времени ("всякий раз, когда..."). Но суждение в познании подразумевает в этом смысле некую первичную моральную и теологическую форму, в соответствии с которой существование стало соотноситься с бесконечностью согласно порядку времени: сущее как то, что имеет задолженность Богу.

<sup>202</sup> Ср.: Elias Canetti, *L'autre procès*, Gallimard.

<sup>203</sup> Ницше, "Генеалогия морали", II.

<sup>204</sup> Ницше, "Антихрист", §42.

<sup>205</sup> Lawrence, *Apocalypse*, ch. 6, Balland, p. 80. Кафка, "Процесс" (объяснения Титорецци).

<sup>206</sup> Ницше, "Генеалогия", II. Этот столь значительный текст можно оценить лишь в отношении к более поздним этнографическим текстам, в частности о потлаче: несмотря на то что у Ницше под рукой было мало сведений, текст свидетельствует об удивительной прозорливости.

Но что же в таком случае отличается от суждения? Достаточно ли указать на некую "преюдициальность", которая была бы и почвой, и горизонтом? Совпадает ли она с анти-юдициальностью, понимаемой как Антихрист: не столько почва, сколько обвал, сползание земли, утрата горизонта? Сущее сталкивается с другим сущим, и они получают друг от друга удовлетворение в соответствии с конечными отношениями, которые составляют лишь бег времени. Величие Ницше заключается в том, что он без всякого колебания показал, что отношение заимодавец-должник предваряло всякий обмен. Начинают с того, что обещают, и долг возникает не в отношении бога, а в отношении партнера, подчиняясь силам, которые связывают обе стороны, порождают изменение состояния и что-то в них создают: аффект. Все происходит между двумя сторонами, ордалия — никакой не божий суд, поскольку нет ни бога, ни суда<sup>207</sup>. Там, где Мосс, а вслед за ним Леви-Строс еще колеблются, Ницше не колебался; есть некое право, которое противоположно любому правосудию, согласно этому праву, одни тела ставят отметины на других телах, долг записывается прямо на теле, в соответствии с некими конечными узлами, которые перемещаются по определенной территории. Право не характеризуется незыблемостью вековых вещей, но непрестанно перемещается среди родов, которым предстоит отплатить за кровь или заплатить кровью. Страшные знаки бороздят и раскрашивают тела — линии и пигменты, показывающие на самой плоти то, что должен человек, и то, что должны ему: настоящая система жестокости, отзвуки которой слышны в философии Анаксимандра и трагедиях Эсхила<sup>208</sup>. В доктрине осуждения, напротив, долги записываются в особой книге, причем никто даже об этом не подозревает, так что мы уже не в состоянии оплатить бесконечный счет. Мы лишены владения, изгнаны со своей территории, ведь книга уже собрала мертвые знаки Собственности, которая вызывает к вечности. Книжная доктрина осуждения мягка лишь на первый взгляд, так как она обрекает нас на непрестанную кабалу и сводит на нет любое освободительное движение. Арто извлечет из системы жестокости восхитительные следствия — письмо кровью и жизнью, противостоящее книжному письму, как право противостоит правосудию — и произведет настоящий переворот знака<sup>209</sup>. А в случае с Кафкой — разве не то же самое, когда он великой книге "Процесс" противопоставляет машину "Исправительной колонии", письмо по телу, свидетельствующее о древнем порядке как праве, в котором сливаются обязательство, обвинение, защита и приговор? Система жестокости излагает конечные отношения, которые тело завязывает с силами его затрагивающими, тогда как доктрина бесконечного долга определяет отношения бессмертной души с суждениями. Куда ни посмотри, везде доктрине суда противостоит система жестокости.

Суждение возникло не на какой-то почве, которая, сколь разной она бы ни была, якобы благоприятствовала его расцвету; гут потребовался перелом, разветвление. Потребовалось, чтобы долг стал долгом в отношении богов. Потребовалось, чтобы долг был уже не в отношении сил, носителями которых мы были, а в отношении богов, которые якобы нам эти силы дали. Потребовалось множество окольных путей, ведь боги поначалу были пассивными свидетелями или ноющими просителями, которые не могли судить (как в "Эвменидах" Эсхила). Мало-помалу и боги, и люди доходят до судебной Деятельности — и в горе и в радости, — как это видно в трагедиях Софокла. Элементы доктрины осуждения предполагают, что боги вручают людям жребий и что люди, сообразно Своему жребию, хороши для той или иной формы, для того или иного органического иска. На какую форму обрекает меня мой жребий, но также — соответствует ли мой жребий той форме, которую я ищу? Вот в чем соль суждения: разделенное на жребии существование, распределенные по жребиям аффекты соотносятся с некими высшими формами (постоянная тема Ницше или Лоуренса — разоблачить эту претензию "судить" жизнь от имени высших ценностей). Люди могут судить ровно настолько, насколько они оценивают собственный жребий, они судимы ровно настолько, насколько какая-то форма подтверждает или отклоняет их претензию. Они судимы и судят — находя удовольствие и в том и в другом. Осуждение вторгается

<sup>207</sup> Ср.: Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspero, p. 215-217; 241-242 (клятва "имеет место лишь между двумя сторонами... Нельзя сказать, что она замещает суд: по своей исходной природе она исключает само понятие суда" ) и p. 269-270.

<sup>208</sup> Ср.: Ismaël Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Fayard, ch. 4.

<sup>209</sup> Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Œuvres complètes, XIII, Gallimard: "упразднение креста". Сравнение систем жестокости Арто и Ницше см.: Dumoulié, Nietzsche et Artaud, P. U. F.



в мир в форме ложного суждения, которое доходит до бреда, до безумия, когда человек ошибается в своем жребии, и в форме божеского суда, когда форма навязывает другой жребий. Чему Аякс был бы хорошим примером. В самом начале доктрина суждения нуждается в ложном человеческом суждении, равно как и в формальном божественном суждении. Последняя развилка случается в христианстве: нет больше никаких жребиев, наши суждения и образуют наш единственный жребий, и нет больше никаких форм, ибо божий суд и составляет бесконечную форму. В пределе человек сам определяет свой жребий и сам себя судит, что становится характеристикой нового суждения и современной трагичности. Уже нет ничего, кроме суждения, и всякое суждение относится к какому-то другому суждению. "Эдип", быть может, и предвосхищает в греческом мире это новое состояние. И в такой теме, как тема "Дон Жуана", современным является как раз осуждение в новой форме, тем более что сюжет комичен. В самом общем виде второй путь доктрины осуждения можно выразить так: мы уже не являемся должниками богов по своим формам и целям, во всем своем бытии мы являемся бесконечным должником единого бога. Доктрина осуждения ниспровергла систему аффектов и заняла ее место. И эти характеристики обнаруживаются даже в суждениях, связанных с познанием или опытом.

Мир суждения утверждается словно во сне. Именно сновидение вращает жребии, колесо Иезекииля, и запускает вереницу форм. В сновидении суждения летят словно в пустоте, не встречая сопротивления ни от какой среды, которая подчинила бы их нуждам познания и опыта; вот почему вопрос суждения является прежде всего вопросом, а не сном ли мы. Поэтому-то Аполлон является и богом суждения, и богом сновидения: как раз Аполлон судит, устанавливает границы и заключает нас в органическую форму, как раз сновидение заключает жизнь в эти формы, от имени которых ее судят. Сон раздвигает стены, подпитывается смертью и порождает тени — тени всех вещей в мире и самого мира, тени нас самих. Но стоит нам покинуть берега суждения, как мы добровольно отказываемся и от сна в пользу "опьянения", которое словно бы захлестывает нас более мощной волной<sup>210</sup>. В состояниях опьянения, в алкогольных напитках, наркотических средствах, экстазах будут искать противоядия и от сновидения, и от суждения. Всякий раз, когда от суждения мы переходим к справедливости, мы вступаем в состояние сна без сновидений. И все четыре писателя изобличают в сне еще слишком скованное и слишком управляемое, слишком подвластное состояние. Группы, которые слишком много внимания уделяют сну — психоанализ или сюрреализм — и в реальности так и норовят созвать трибунал, который будет судить и наказывать: отвратительная мания, которая часто встречается у тех, кто живет как во сне. В своих расхождениях с сюрреализмом Арто убедительно показывает, что не мысль натывается на некое ядро сновидения, скорее уж сновидения нападают на ядро мысли, которое от них ускользает<sup>211</sup>. Мескалиновые ритуалы Арто, песнопения мексиканских лесов Лоуренса — это не сновидения, а состояния опьянения или глубокого сна. Этот сон без сновидений не снится нам, он мечется в ночи и населяет ее ужасающей ясностью, которая является не дневным светом, а Проблеском: "В ночном сновидении я вижу серых собак, которые подкрадываются, чтобы сожрать сон"<sup>212</sup>. Этот сон без сновидений, когда мы не спим, является Бессонницей, ибо только бессонница соответствует ночи и может ее наполнить, ее заселить<sup>213</sup>. Так что мы вновь встречаемся со сновидением — но это уже не сновидение сна или разбуженное сновидение, но своего рода сновидение бессонницы. Новое сновидение стало стражем бессонницы. Как у Кафки, когда сновидение возникает уже не во сне, а рядом с бессонницей: "Я пошлю туда (в деревню) свое одетое тело... Ведь я-то, я-то лежу тем временем в своей постели... укрытый желто-коричневым одеялом..."<sup>214</sup>. Страдающий бессонницей может оставаться в неподвижности, тогда как сновидение взяло на себя реальное движение. Этот сон без сновидений, в котором мы, тем не менее, не спим, эта бессонница, которая, тем не менее, уносит сновидение

<sup>210</sup> Ницше, "Рождение трагедии", § 1 и 2

<sup>211</sup> Ср.: Artaud, III (критика сновидения с точки зрения кинематографа и функционирования мысли).

<sup>212</sup> Lawrence, *Le serpent à plumes*, ch. 22.

<sup>213</sup> Бланшо подсказывает, что ночи соответствует не сон, а лишь бессонница (*L'espace littéraire*, Gallimard, p. 281). Когда Рене Шар говорит о том, что права сна выше сновидения, в этом нет ничего противоречивого, так как речь идет о сне, в котором мы не спим и который пробуждает проблеск, ср.: Paul Veyne, "René Char et l'expérience de l'extase", *Nouvelle Revue Française*, nov. 1985.

<sup>214</sup> Кафка, "Свадебные приготовления в деревне" ("Дневник": "я не могу спать, одни сновидения и никакого сна").

так далеко, как далеко она простирается, — таково состояние дионисического опьянения, способ избежать осуждения.

Физическая система жестокости противостоит теологической доктрине суждения и в третьем аспекте — на уровне тела. Дело в том, что суждение подразумевает настоящую организацию тела, через которую оно и действует: органы тела судят и судимы, и божий суд как раз и является способностью организовывать до бесконечности. Откуда отношение суждения с органами чувств. Совсем иным является тело в физической системе; оно только лучше ускользает от осуждения в силу того, что не является "организмом" и лишено этой организации органов, по которой судят и являются подсудными. Бог создал нам организм, женщина создала нам организм — там, где мы имели жизненное и живущее тело. Арто представляет это "тело без органов", которое Бог украл у нас, всучив взамен организованное тело, без которого его суд не мог бы состояться<sup>215</sup>. Тело без органов — это аффективное, интенсивное, анархистское тело, что имеет лишь полюса, зоны, пороги и уровни. Его пронизывает мощная, неорганическая витальность. Лоуренс пишет картину такого тела с его полюсами солнца и луны, планами, срезами и сплетениями<sup>216</sup>. Более того, когда Лоуренс приписывает своим персонажам двойную детерминацию, можно подумать, что одна из них — это личное органичное чувство, тогда как вторая — по-другому сильный неорганичный аффект, который задевает это жизненное тело: "Чем восхитительней была музыка, тем с большим совершенством он ее исполнял, испытывая полное счастье; и в то же время в нем нарастало безумное раздражение"<sup>217</sup>. Лоуренс то и дело показывает тела с органическими изъянами или просто мало привлекательные — вроде разжиревшего тореадора на пенсии или тощего мексиканского генерала с лоснящейся кожей, — но те все равно пронизаны интенсивной витальностью, бросающей вызов органам и разрушительной организации. Неорганическая витальность — это отношение тела к неразличимым силам или способностям, которые им завладевают или которыми завладевает оно, как луна завладевает телом одной женщины: анархический Гелиогабаль то и дело свидетельствует в творчестве Арто об этом столкновении сил и возможностей как о минеральных, растительных, животных процессах. Создать себе тело без органов, найти свое тело без органов — это способ уклониться от суждения. Этого хотел уже Ницше: определить тело в становлении, в интенсивности — как способность затрагивать каким-нибудь аффектом и быть под воздействием аффекта, то есть как Волю к власти. И если на первый взгляд кажется, что Кафка не причастен к этому течению, тем не менее творчество его все равно заставляет сосуществовать, реагировать друг на друга и переходить друг в друга два мира или два тела: тело суждения с его организацией, участками (смежность кабинетов), дифференциацией (судебные исполнители, адвокаты, судьи...), иерархиями (классы судей, чиновников); но также тело правосудия, где участки расползаются, где дифференциации теряются, а иерархии перемешиваются, оставляя за собой на этом анархическом теле, предоставленном самому себе, лишь интенсивности, которые составляют какие-то недостоверные зоны, пробегают по ним на всей скорости и сталкиваются с какими-то силами ("правосудие ничего не требует от тебя, оно захватывает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь...").

Из этого вытекает четвертая характеристика системы жестокости: борьба, куда ни посмотри — везде борьба, борьба заменяет суждение. И, конечно же, обнаруживается, что это борьба против суждения, против его инстанций и действующих лиц. Но если копнуть поглубже, борьба идет внутри самого борца, между его собственными частями, между теми силами, что покоряют или покоряются, между возможностями, которые выражают эти силовые отношения. Таким образом, все сочинения Кафки можно было бы назвать "Описание одной борьбы" : борьба против замка, против осуждения, против отца, против невест. Всякий жест — это жест защиты или даже нападения, увертки, бравада, упреждение удара, о котором не всегда известно, откуда он исходит, или врага, которого не всегда удастся распознать: отсюда значимость положений тела. Но эти внешние бои, эти бои-против находят свое оправдание в боях-между, которые определяют расстановку сил в бойце. Следует различать борьбу против Другого и борьбу промеж Собой. Борьба-

<sup>215</sup> Artaud, Pour en finir...

<sup>216</sup> Lawrence, Fantaisie de l'inconscient, Stock.

<sup>217</sup> Lawrence, La verge d'Aaron, Gallimard, p. 16.

против стремится к тому, чтобы разрушить или оттолкнуть какую-нибудь силу (бороться против "дьявольских сил будущего" ), тогда как борьба-между стремится к тому, чтобы завладеть силой, сделать ее своей. Борьба-между — это процесс, посредством которого сила обогащается, овладевая другими силами и сочетаясь с ними в новой совокупности — в становлении. Любовные письма — о них можно сказать, что это борьба против невесты, чьи беспокойные плотоядные силы необходимо оттолкнуть, но это и борьба между силами жениха и животными силами, которые он подключает, дабы вернее убежать от той, чьей добычей боится стать, а также вампирическими силами, которыми он хочет воспользоваться, дабы высосать кровь женщины до того, как она его сожрет, — все эти сочетания сил образуют становления, становление-животным, становление-вампиром, может быть даже становление-женщиной, чего можно добиться лишь в борьбе<sup>218</sup>.

А у Арто борьба против бога, вора, поддельщика, что, однако, возможно лишь потому, что борец в то же самое время представляет собой поле боя принципов или сил, боя, что идет в камне, в животном, в женщине, так что лишь в становлении (становлении камнем, животным или женщиной) борец может броситься "против" своего врага, со всеми своими союзниками, которых ему предоставляет другая борьба<sup>219</sup>. У Лоуренса постоянно возникает сходная тема: мужчина и женщина ведут себя как враги, однако это самый никчемный аспект их борьбы, годный разве лишь для семейной сцены, если копнуть поглубже, мужчина и женщина предстают двумя потоками, которые должны бороться друг с другом, которые могут друг другом по очереди завладевать или друг от друга отделяться, предаваясь воздержанию, которое тоже является силой, потоком<sup>220</sup>. Лоуренс вплотную сходится с Ницше: все хорошее идет от борьбы, и Гераклит — мыслитель борьбы — был для обоих учителем<sup>221</sup>. Ни Арто, ни Лоуренс, ни Ницше на дух не выносят Востока и его идеала непротivления; им привольно на просторах Греции, Этрурии, Мексики — везде, где вещи возникают и становятся в ходе борьбы, которая образует их силы. Но везде, где нас хотят заставить отказаться от борьбы, нам предлагается "ничто воли", обожествление сновидения, культ смерти, пусть даже в самой мягкой форме — Будды или Христа как личности (безотносительно к тому, что сотворил с ним святой Павел).

Но борьба, тем более, не является и "волей к ничто". Борьба — это вовсе не война. Война — это лишь борьба-против, воля к разрушению, божий суд, который превращает разрушение в нечто "справедливое". Божий суд на стороне войны, а не борьбы. Но когда война завладевает другими силами, сила войны начинает их умять, сводить к самому низшему состоянию. В войне воля к власти означает лишь то, что воля хочет власти как предела могущества или господства. Ницше и Лоуренс будут усматривать в этом самый низкий уровень воли к власти, ее болезнь. Арто начинает говорить о военном отношении Америка—СССР; Лоуренс описывает всевластие смерти — от древних римлян до современных фашистов. Это чтобы лучше показать, что борьба идет не там<sup>222</sup>. Напротив, борьба — это неорганическая, могущественная витальность, которая дополняет одну силу другой и обогащает это, а не завладевает. Такая витальность дает о себе знать в младенце, представляющем собой упорное, настойчивое, неукротимое, отличное от любой органической жизни воление-жить: с чуть подросшим ребенком у нас уже органические, личные отношения, другое дело младенец, который сосредотачивает в своей крошечности такую энергию, от которой взрываются мостовые (младенец-черепаха Лоуренса)<sup>223</sup>. С младенцем у нас исключительно аффективные, атлетические, безличностные, витальные отношения. Очевидно, что в младенце воля к власти дает о себе знать бесконечно более точно, нежели чем в войне. Ибо младенец — это борьба, и малыш предстает неизбывным местом сил, самым красноречивым испытанием сил. Все четыре писателя втянуты в процесс "миниатюризации", "уменьшения":

<sup>218</sup> Ср. намеки Кафки в "Письмах к Милене" (Lettres à Miléna, Gallimard, p. 260).

<sup>219</sup> О борьбе принципов, Воле, мужском и женском см.: Artaud, Les Tarahumaras ("мескалиновый ритуал"); Héliogabale ("война принципов", "анархия": борьба "Единого, которое делится, оставаясь Единым. Мужчина, который становится женщиной и пожизненно остается мужчиной").

<sup>220</sup> Lawrence, passim, в частности Eros et les chiens, Christian Bour-gois: "Мы нужны друг другу".

<sup>221</sup> Ср. Artaud, Le Mexique et la civilisation (VIII): упоминание Гераклита и намеки на Лоуренса.

<sup>222</sup> Ср. у Арто начало Pour en finir..., а у Лоуренса — начало Promenades étrusques, Gallimard.

<sup>223</sup> Lawrence, Poèmes (Aubier, p. 297-301), замечательное стихотворение "Baby tortoise".

Ницше, который обдумывает игру, или играющее-дитя; Лоуренс или "малыш Пан"; Арто-ребенок, "детское 'я', сознание младенца"; Кафка, "взрослый, который стыдится себя и становится совсем маленьким"<sup>224</sup>.

Власть — это идиосинкразия сил, так что господствующая сила преобразуется, переходя в те силы, над которыми она господствует, а последние — переходя в господствующую: центр метаморфозы. Лоуренс называет это символом — интенсивная совокупность, которая вибрирует и расширяется; сама по себе она ничего не значит, но раскручивает нас таким образом, что мы улавливаем во всех направлениях максимум возможных сил, каждая из которых воспринимает новые смыслы, вступая в отношения с остальными. Решение не является ни суждением, ни органическим следствием суждения — оно, подобно жизненной необходимости, возникает из круговорота сил, который вовлекает нас в борьбу<sup>225</sup>. Решение разрешает борьбу, причем не упраздняя и не завершая ее. Оно подобно проблеску, соответствующему ночи символа. Всех четырех писателей, о которых мы говорим, можно назвать символистами. "Заратустра" — это книга символов, книга борьбы *par excellence*. Аналогичная тенденция к преумножению и обогащению сил, к привлечению максимального их числа, каждая из которых реагирует на остальные, и возникает в афоризме Ницше или в притче Кафки. Между театром и чумой Арто создает символ, где каждая из двух сил удваивает и активизирует другую. Возьмем в качестве примера коня, апокалиптического зверя: конь, что смеется у Лоуренса, заглядывает в окно и смотрит на меня у Кафки, "является солнцем" у Арто или, наконец, осел, который говорит "И-а" у Ницше — вот фигуры, которые образуют множество символов, собирая воедино силы, составляя совокупности власти.

Борьба — это не божий суд, а способ поставить крест на боге и суждении. Развитие идет не через суждение, а через борьбу, которая не подразумевает никакого суждения. Нам казалось, что существование противостоит суждению в пяти характеристиках: жестокость против вечных мук, сон или опьянение против сновидения, витальность против организации, воля к власти против воления- господствовать, борьба против войны. Смущало то, что если мы отказываемся от суждения, то возникает ощущение, что мы лишаем себя всякого средства проводить различия между существованиями, между типами существования, как если бы все было равноценно. Но разве не суждение, скорее уж, предполагает пред-существующие критерии (высшие ценности), причем пред-существующие во все времена (до бесконечности времени), так что оно не в состоянии уловить, что же есть нового в существовании, ни даже предпочесть создание какого-нибудь типа существования? Такой тип создается по жизненной необходимости, в борьбе, в бессоннице сна, не без жестокости в отношении самого себя: ничего подобного в суждении нет и в помине. Суждение препятствует пришествию нового типа существования. Ибо последний создается собственными силами, то есть силами, которые он в состоянии уловить, он самоценен, поскольку дает жизнь новому сочетанию сил. В этом, возможно, и заключается секрет: дать жизнь существованию, а не суждению. И если судить — такое отвратительное занятие, то объясняется это не тем, что все равноценно, а, наоборот, тем, что все ценное в состоянии образовать себя и себя отличить не иначе, как бросая вызов суждению. Суждение какого эксперта в искусстве могло бы затронуть грядущее произведение? Мы должны не судить другие существования, а чувствовать, подходят они нам или не подходят, то есть привносят ли они в нас какие-нибудь силы или же отбрасывают нас к бедам войны, скудости сновидения, твердости организации. Как говаривал Спиноза, это проблема любви и ненависти, а не суждения; "моя душа и мое тело суть единое целое... Что любит моя душа, люблю и я, что моя душа ненавидит, мне ненавистно. .. Все тончайшие движения неисчислимой души — от самой горькой ненависти до самой страстной

<sup>224</sup> Кафка, цитируется по Канетти (Elias Canetti, *L'autre procès*, p. 119): "Две возможности — сделаться бесконечно маленьким или быть им. Вторая означала бы исполненность, то есть бездействие; первая — начало, то есть действие". Миниатюризация была превращена в литературный прием Диккенсом (девушка-калека); Кафка подхватывает прием в "Процессе", где два полицейских дерутся в шкафу совсем как мальчишки, и в "Замке", где взрослые купаются в локани и забрызгивают детей.

<sup>225</sup> Lawrence, *Apocalypse*.

любви"<sup>226</sup>. Это не имеет никакого отношения к субъективизму, поскольку когда ставишь проблему в терминах силы, а не чего-то еще, сразу выходишь за рамки всякой субъективности.

26

---

<sup>226</sup> Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, p. 217.

# ГЛАВА XVI

## Платон, греки

Платонизм возникает как избирательное учение — отбор претендентов, соперников. Всякая вещь или всякое существо претендуют на какие-то качества. Дело за тем, чтобы судить об обоснованности или законности претензий. Идея полагается Платоном как то, что обладает качеством в первую очередь (обязательно и повсеместно); она благодаря испытаниям позволит определить то, что обладает качеством во вторую очередь, в третью очередь, согласно природе причастности идее. Таково учение о суждении. Законный претендент — это участник, тот, кто обладает качеством во вторую очередь, тот, чья претензия подтверждена Идеей. Платонизм — это философская Одиссея, продолжение которой в неоплатонизме. Ведь он сталкивается с софистикой, видя в ней своего врага, но также свой предел и своего двойника: претендуя на все или на что угодно, софист того и гляди запутает отбор, извратит суждение.

Проблема берет свое начало в полисе. Греческие общества, полисы (даже в случае тираний), отвергая всякую имперскую варварскую трансцендентность, образуют поля имманентности. Последние заполнены, заселены обществами друзей, то есть свободных соперников, чьи претензии всякий раз вступают в состязания и распространяются на самые разные области: любовь, атлетизм, политика, суды. Очевидно, подобный режим влечет за собой определяющее значение общественного мнения. В особенности это видно по Афинам и афинской демократии: *autochtonie*, *philia*, *doxa* — три фундаментальные черты и три условия, при которых рождается и развивается философия. Философия может критиковать эти черты, превосходить их и исправлять, но показатели философии остаются в них. Греческий философ, как это показал Вернан, требует имманентного космосу порядка. Он представляет себя другом мудрости (а не мудрецом на восточный манер). Он ставит своей задачей "поправлять", обеспечивать людское мнение. Именно эти характеристики сохраняются в западных обществах, пусть даже и приобретая новый смысл, они объясняют постоянство философии в устройстве нашего демократического мира: имманентное поле "капитала", общество братьев или товарищей, которого требует каждая революция (и свободная конкуренция между братьями), царство общественного мнения.

Но Платон упрекает афинскую демократию в том, что кто угодно претендует на что угодно. Отсюда его начинание по реставрации критериев отбора между соперниками. Ему понадобится учредить новый тип трансцендентности, отличный от имперской и мифологической (хотя Платон использует миф, придавая ему особую функцию). Ему потребуется изобрести новую трансцендентность, которая осуществляется и обретается в поле имманентности: таков смысл теории Идей. И современная философия так и будет следовать за Платоном в этом отношении: найти трансцендентность внутри имманентного как такового. Отравленный подарок платонизма заключается в том, что он ввел трансцендентность в философию, придал трансцендентности правдоподобный философский смысл (торжество Божьего суда). Это начинание сталкивается с множеством парадоксов и апорий, которые касаются именно статуса *doxa* ("Теэтет"), природы дружбы и любви ("Пир"), неизбежности имманентности Земли ("Тимей").

Всякое противодействие платонизму — это восстановление имманентности во всей ее протяженности и чистоте, препятствующей возврату трансцендентного. Вопрос в том, чтобы прояснить, отказывается ли подобное противодействие от проекта отбора соперников или, напротив, устанавливает, как думали Спиноза и Ницше, совершенно иные методы отбора: последние относятся уже не к претензиям как актам трансцендентности, а к тому способу, посредством которого существование заполняется имманентностью (Вечное возвращение как способность какой-нибудь вещи или какого-нибудь существа вечно возвращаться). Отбор относится уже не к претензии, а к могуществу. Могущество, в противоположность претензии, отличается скромностью. По правде говоря, платонизма избегают лишь философы чистой имманентности: от стоиков до Спинозы или Ницше.

## ГЛАВА XVII

### Спиноза и три "Этики"

Я не Спиноза какой-нибудь, чтобы выделывать ногами кренделя.

*Чехов, "Свадьба"*

Случается, что при первом чтении "Этика" кажется длительным непрерывным движением, которое идет почти по прямой линии, обладает несравненным могуществом и безмятежностью, снова и снова проходя через определения, аксиомы, постулаты, теоремы, доказательства, короллории и схолии, вовлекая все это в свой грандиозный поток. Это как река, которая то разливается, то разделяется на тысячу рукавов; то убыстряет течение, то замедляет его, все время утверждая свое коренное единство. Кажется, будто латинский язык Спинозы, с виду схоластичный, — это корабль, что плывет себе по вечной реке. Но по мере того, как эмоции захватывают читателя или же благодаря повторному чтению, оба впечатления оказываются ошибочными. Эта книга, одна из величайших в мире, вовсе не такая, какой кажется поначалу: менее всего она однородна, прямолинейна, непрерывна, безмятежна, су-доходна, менее всего это чистая бесстильная речь.

"Этика" представляет собой три элемента, каковые не суть только элементы содержания, но и формы выражения: Знаки, или аффекты; Понятия, или концепты; Сущности, или перцепты. Они соответствуют трем видам познания, каковые являются также типами существования и выражения.

Знак, согласно Спинозе, может иметь множество смыслов. Но это всегда — эффект. Эффект — это прежде всего след одного тела на другом, состояние тела, когда оно подвергается воздействию другого тела: это *affectio*, например, эффект солнца на нашем теле, который "указывает" природу затронутого аффектом тела и лишь "объемлет" природу тела аффективного. Мы познаем наши аффективные состояния через имеющиеся у нас идеи, ощущения или восприятия, ощущения тепла, цвета, восприятие формы и расстояния (солнце наверху, это золотой диск, он на расстоянии двухсот футов...). Для простоты их можно было бы назвать скалярными знаками, поскольку они выражают наше состояние в какой-то момент времени и тем самым отличаются от другого типа знаков: дело в том, что наличное состояние всегда является срезом нашей жизни и в этом качестве определяет увеличение или уменьшение, расширение или ограничение нашего существования во времени по отношению к предыдущему состоянию, сколь близким бы то ни было. Мы не то чтобы сравниваем два состояния в рефлексивной операции — каждое аффективное состояние определяет переход к некоему "больше" или некоему "меньше" : солнечное тепло меня охватывает или, наоборот, его жар меня отталкивает. Аффективное состояние, стало быть, — это не только мгновенное воздействие какого-то тела на мое тело, но и его воздействие на мою жизнь, это наслаждение или боль, радость или горечь. Это переходы, становления, подъемы и падения, постоянные изменения могущества, переходящие из одного состояния в другое: назовем их, собственно говоря, аффектами (*affects*), а не состояниями (*affections*). Это знаки роста и убыли, векторные знаки (типа радость-горечь), уже не скалярные, как эмоции, ощущения или восприятия.

В самом деле, существует куда большее число типов знаков. Скалярные знаки имеют четыре основных типа: одни, сенсорные или перцептивные физические эффекты, которые, скрывая природу своей причины, являются, по существу, указующими и указывают скорее на нашу собственную природу, нежели на что-либо другое. Во-вторых, наша природа, будучи конечной, удерживает из того, что ее затрагивает аффектом, лишь ту или иную отобранную характеристику (человек — животное прямоходящее, или разумное, или которое смеется). Это абстрагирующие знаки. В-третьих, поскольку знак всегда является эффектом, мы принимаем эффект за цель или идею эффекта — за причину (поскольку солнце греет, мы верим, что оно

создано "для того, чтобы" нас греть; поскольку плод обладает горьким вкусом, Адам верит, что его не "должно" вкушать). На сей раз речь идет о моральных эффектах или императивных знаках: Не вкушай этого плода! Грейся на солнце! Наконец, последние скалярные знаки — это воображаемые эффекты: наши ощущения и восприятия заставляют нас думать о каких-то сверхчувственных существах, которые якобы являются их высшей причиной, и, наоборот, мы воображаем себе этих существ по чрезмерно разросшемуся образу того, что нас затрагивает аффектом (Бог как бескрайнее солнце, или как Государь, или Законодатель). Речь идет о знаках герменевтических, или интер-претативных. Пророки, эти главные специалисты по знакам, превосходно комбинируют абстрагирующие, императивные и интерпретативные знаки. В этом отношении знаменитая глава "Богословско-политического трактата" соединяет силу комического с глубиной анализа. Стало быть, есть четыре скалярных знака аффективного состояния, которые можно назвать так: чувственные показатели, логические иконы, моральные символы, метафизические идолы.

Есть еще два вида векторных знаков аффекта в зависимости от того, указывает ли вектор увеличение или уменьшение, рост или убыль, радость или горесть. Эти два вида знаков можно было бы назвать могуществом увеличения и порабо-щенностью уменьшения. К чему можно было бы присоединить третий вид — расплывчатые или колеблющиеся знаки, когда некое состояние и увеличивает, и уменьшает нашу силу или затрагивает нас разом и радостью, и горестью. Стало быть, есть шесть-семь знаков, которые все время комбинируются. В частности, скалярные знаки по необходимости комбинируются со знаками векторными. Аффекты всегда предполагают аффективные состояния, из которых они проистекают, хотя к ним и не сводятся.

Общими характеристиками всех этих знаков являются ассоциативность, изменчивость и неоднозначность или аналогия. Аффективные состояния меняются в зависимости от ассоциативных цепочек между телами (солнце делает глину твердой и растапливает воск, конь не одно и то же для воина и для крестьянина). Моральные эффекты сами по себе меняются в зависимости от народов; и каждый из пророков обладает личными знаками, которым соответствует их воображение. Что касается интерпретаций, то они в основе своей неоднозначны в соответствии с изменчивостью ассоциации, которая возникает между чем-то данным и тем, что не дано. Именно неоднозначный и аналогический язык и предоставляет Богу бесконечное разумение и волю — по увеличенному образу нашего разумения и нашей воли: сходную неоднозначность мы обнаруживаем в живом лающем псе и небесном созвездии Пса. Если знаки, подобно словам, условны, объясняется это тем, что они производятся на основе природных знаков, классифицируя лишь изменчивость и неоднозначность: условные знаки суть Абстракты, которые фиксируют какую-то относительную константу для переменных ассоциативных цепочек. Различие "условный—природный" не является для знаков определяющим, равно как различие "социальное состояние— природное состояние"; даже векторные знаки могут зависеть от условностей, как и вознаграждения (увеличение) и наказания (уменьшение). Векторные знаки вообще, то есть аффекты, вступают в изменчивые соединения, равно как и аффективные состояния: что является ростом для одной части тела может оказаться убылью для другой, порабо-щенность для одного — власть для другого, за подъемом может последовать спад, и наоборот.

Знаки не имеют прямого референта в виде вещей. Не что иное, как состояния тел (аффективные состояния) и изменения силы (аффекты), отсылают друг к другу. Знаки отсылают к знакам. В качестве референта они имеют неясные смещения тел и непонятные изменения сил, в соответствии с порядком, который является порядком Случая или нечаянной встречи тел. Знаки — это эффекты: эффект одного тела на другом в пространстве, или состояние; эффект состояния на какой-то длительности во времени, или аффект. Вслед за стоиками Спиноза разбивает причинность на две совершенно разные цепочки: эффекты промеж собой, правда, при том условии, что и причины, в свою очередь, будут схвачены промеж собой. Эффекты отсылают к эффектам, как знаки к знакам: следствия, отделенные от своих предпосылок. Вот почему "эффект" следует понимать не только в порядке причинности, но и оптически. Эффекты или знаки суть тени, играющие на поверхности тел, все время промеж двух тел. Тень все время окаймляет. Какое-



то тело все время затеняет другое тело. Вот почему мы познаем тела через тени, которые они отбрасывают на нас; себя самих и наше тело мы познаем через собственную тень. Знаки суть световые эффекты в пространстве, заполненном вещами, что сталкиваются друг с другом по чистой случайности. Спиноза существенно отличается от Лейбница именно в том, что последний, будучи близок барочному духу, видит во Тьме ( "fuscum subnigrum" ) некую матрицу, предпосылку, откуда будут исходить светотень, цвета и даже сам свет. У Спинозы, напротив, все является светом, а Тьма — лишь тень, простой световой эффект, граница света на телах, которые его отражают (состояние) или поглощают (аффект): ближе к Византии, чем к Барокко. Вместо света, который идет от тени через различные степени насыщения красным цветом, мы имеем дело со светом, который создает тени по степени насыщения синим. Сама светотень является эффектом просветления или затемнения тени: изменения силы или векторных знаков образуют степени светотени, ибо увеличение силы является просветлением, а уменьшение — затемнением.

Если мы рассмотрим второй элемент "Этики", то увидим, как в знаках появляется определяющая оппозиция: общие понятия суть концепты вещей, а вещи суть причины. Свет больше не отражается или не поглощается телами, которые отбрасывают тень, он делает тела прозрачными, обнаруживая их сокровенную "структуру" (*fabrica*). Речь идет о втором аспекте света; и разумение есть доподлинное постижение структур тел, тогда как воображение было всего лишь улавливанием тени одного тела на другом. И здесь опять-таки оптика, но это уже оптическая геометрия. Структура и в самом деле гео-метрична и состоит из четких линий, которые складываются или разрушаются, действуя в виде причины. Структуру составляет как раз сложное отношение движения и покоя, скорости и замедления, которое устанавливается между бесконечно малыми частицами прозрачного тела. Поскольку число этих частиц, так или иначе, бесконечно, в каждом теле существует бесконечность отношений, которые складываются и разрушаются, так что тело, в свою очередь, входит в состав более объемного тела, завязывает новое сложное отношение или, напротив, испускает из себя меньшие тела с их составными отношениями. Модусы суть геометрические структуры, которые, правда, колеблются, преобразуются и разрушаются на свету с переменными скоростями. Структура — это ритм, то есть сцепление фигур, которые составляют и разрушают свои отношения. Она является причиной несоответствий между телами, когда отношения разрываются, и соответствий, когда отношения составляют новое тело. Однако речь идет об одновременной двойной направленности. Хилус и лимфа суть два тела, взятые в двух отношениях, образующие кровь в новом сложносоставном отношении, которое связано с риском того, что какой-нибудь яд может кровь разрушить. Когда я учусь плавать или танцевать, необходимо, чтобы мои движения и паузы, мои скорости и замедления обрели некий ритм, согласованный с ритмом моря или партнера, в более или менее длительном соответствии. Структура всегда обладает множеством согласованных тел и отсылает к концепту вещи, то есть к общему понятию. Структура или объект образованы как минимум из двух тел, каждое из которых состоит из двух или более тел (и так до бесконечности), соединяющихся в другом направлении во все более и более объемные и сложные тела, вплоть до единого объекта всей Природы — бесконечно изменчивой и непрочной структуры, всеобщего ритма, *Faciès totus Naturae*, бесконечного модуса. Общие понятия универсальны, но таковыми являются "в большей или меньшей степени" в соответствии с тем, образуют ли они концепт минимум двух тел или же концепт всех возможных тел (бытие в пространстве, бытие в движении и покое...).

В этом смысле модусы суть проекции. Или, скорее, вариации какой-нибудь вещи суть проекции, которые охватывают какое-то отношение движения и покоя как их инвариант (инволюция). И так как всякое отношение до бесконечности дополняется другими отношениями, всякий раз в переменном порядке, порядок этот есть профиль или проекция, которая всякий раз охватывает лик всей Природы, или отношение всех отношений<sup>227</sup>.

---

<sup>227</sup> Yvonne Toros (*Spinoza et l'espace projectif*, thèse Paris-VIII). Автор приводит различные аргументы, убедительно показывая, что геометрия, которой вдохновляется Спиноза, не имеет ничего общего с геометрией Декарта или даже Гоббса, а является проективной оптической геометрией в духе Дезарга. Эти аргументы представляются убедительными и ведут, как мы увидим дальше, к новому пониманию спинозизма. В предыдущей работе (*Espace et*

Модусы как проекция света являются также цветами, раскрашивающими причинами. Цвета вступают в отношения дополнительности и контраста, которые способствуют тому, что каждый из них, если взять его в пределе, воссоздает целое, а все они соединяются в белом цвете (бесконечный модус), в соответствии с порядком композиции, или исходят из него в порядке разложения. О каждом цвете можно сказать то, что Гете говорит о белом: это непроницаемость, свойственная чистой прозрачности<sup>228</sup>. Прочная и прямолинейная структура по необходимости раскрашена, поскольку она является той непроницаемостью, которая обнаруживается, когда свет делает тело прозрачным. Таким образом утверждается природное различие между цветом и тенью, раскрашивающей причиной и эффектом тени — одно "завершает" свет в полном соответствии, а другое упраздняет его в несоответствии. О Вермеере было сказано, что он заменял светотень дополнительностью и контрастом цветов. Дело не в том, что тень исчезает, а в том, что она остается эффектом, оторванным от его причины, отдельным следствием, внешним знаком, отличающимся от цветов и их отношений<sup>229</sup>. У Вермеера видно, как тень отделяется и выступает вперед, обрамляя или окаймляя светящийся фон, из которого она исходит ( "Молочник", "Жемчужное ожерелье", "Любовное письмо"). В этом Вермеер и противостоит традиции светотени; и во всех этих отношениях Спиноза остается бесконечно ближе к Вермееру, нежели к Рембрандту.

Стало быть, между знаками и концептами различие, похоже, является неустранимым, непреодолимым, равно как у Эсхила: "Не знак беззвучный, не летучий, призракный / Огонь костров нагорных, дым обманчивый, — / Нет, в ясном слове радостные новости / Он подтвердит нам.."<sup>230</sup> Знаки, или аффекты, суть несоответствующие идеи и страсти; общие понятия, или концепты, суть соответствующие идеи, из которых вытекают истинные действия. Если соотноситься с расщеплением причинности, знаки отсылают к знакам, как и эффекты к эффектам, согласно ассоциативному сцеплению, которое зависит от порядка, как простая случайная встреча физических тел. Однако концепты отсылают к концептам или причины к причинам согласно так называемому автоматическому сцеплению, определяемому необходимым порядком отношений или пропорций, определенной последовательностью их преобразований и распадов. Стало быть, похоже, что, в противоположность тому, что нам думалось, знаки, или аффекты, не являются и не могут быть позитивным элементом "Этики" и в еще меньшей степени формой выражения. Род познания, ими образуемого, едва ли является познанием, это, скорее, некий опыт, в котором по воле случая мы обретаем смутные идеи смешения тел, грубые императивы, призывающие избегать одного смешения, а другого, наоборот, добиваться, и более или менее бредовые интерпретации этих ситуаций. Это скорее некий аффективный материальный язык, а не форма выражения, который больше похож на крик, нежели на концептуальное рассуждение. Стало быть, похоже, что если знаки-аффекты и возникают в "Этике", то лишь для того, чтобы их резко критиковали, разоблачали, возвращали к их темноте, где вспыхивает свет или где он гибнет.

Однако такого не бывает. Вторая часть "Этики" излагает общие понятия, начиная с "самых универсальных" (тех, что подходят ко всем телам): предполагается, что концепты уже даны, откуда возникает ощущение, что они ничем не обязаны знакам. Но когда ставится вопрос, каким образом нам удастся образовать концепт или каким образом мы восходим от эффектов к причинам, необходимо, чтобы, по меньшей мере, некоторые знаки служили нам трамплином, а некоторые аффекты сообщали необходимый порыв (часть пятая). Как раз в случайной встрече тел мы и можем отобразить идею некоторых тел, которые подходят нашему телу и придают нам радость, то есть увеличивают наше могущество. И лишь тогда, когда наше могущество возрастает в достаточной мере — достигая определенного уровня, который, конечно же, не одинаков для всех, — мы вступаем во владение этим могуществом и становимся способными образовать какой-то концепт, начиная с самого неуниверсального (согласие нашего тела с каким-то другим), с тем,

transformation: Spinoza, Paris-I) Ивонн Торо сопоставляла Спинозу и Вермеера и наметила проективную теорию цвета исходя из "Трактата о радуге".

<sup>228</sup> Goethe, *Traité des couleurs*, Ed. Triades, § 494. О тенденции каждого цвета воссоздавать целое ср. § 803-815.

<sup>229</sup> Ср. Ungaretti ( Vermeer, Ed. de l'Echoppe): "цвет, который он видит как цвет в себе, как свет, и коего он видит также, в коем выделяет, когда она видна, тень..." См. также пьесу Жюль Айо: Vermeer et Spinoza, Ed. Bourgois.

<sup>230</sup> Эсхилл, Агамемнон, 495-500.

чтобы затем добираться до все более и более объемных концептов, в соответствии с порядком составления отношений. Итак, существует отбор аффектов страсти и идей, от которых они зависят, который должен обнаружить радости, векторные знаки увеличения могущества, и отогнать горести, знаки уменьшения: этот отбор аффектов и является условием выхода из первого рода познания и достижения концепта путем приобретения достаточного могущества. Знаки увеличения остаются страстями, а идеи, ими предполагаемые, остаются несоответствующими: но все равно речь идет о том, что предшествует понятиям — о темных предшественниках. Более того, когда общие понятия будут достигнуты и действия будут из них вытекать в виде активных аффектов нового типа, несоответствующие идеи и аффекты страсти, то есть знаки, тем не менее, не исчезнут, включая и неизбежные горести. Они сохраняются, они будут дублировать понятия, но утратят свой исключительный и тиранический характер в пользу понятий и действий. Итак, существует в знаках нечто такое, что разом и подготавливает и дублирует концепты. Лучи света разом и подготавливаются и сопровождаются этими процессами, что продолжают действовать в тени. Ценности светотени вновь возникают у Спинозы, поскольку радость как страсть является знаком просветления, ведущего нас к свету понятий. И "Этика" не может обойтись без формы выражения через страсть и через знаки, которая только и в состоянии осуществить необходимый отбор, без чего мы так и остались бы на уровне первого рода познания.

Отбор этот очень жестокий, очень трудный. Дело в том, что радость и горечь, увеличение и уменьшение, просветление и затемнение зачастую являются расплывчатыми, частичными, изменчивыми, смешанными друг с другом. А главное, существует множество людей, которые могут основать свою Власть лишь на горести и скорби, на уменьшении могущества других, на затемнении мира: они поступают так, как если бы горечь была обещанием радости и уже сама по себе радостью. Учреждают культ горести, рабства, или бессилия, смерти. Только и делают, что подают и навязывают знаки горести, выдавая их за идеалы и радости, тем душам, что уже заражены их болезнью. Такова дьявольская парочка — Деспот и Священник, грозные "судьи" жизни. Следовательно, отбор знаков или аффектов в качестве первого условия рождения концепта подразумевает не только личное усилие, которое каждый должен приложить к себе (Разум), но и страстный бой, неискупимую аффективную борьбу с риском для жизни, в которой знаки сталкиваются со знаками и аффекты схлестываются с аффектами ради того, чтобы была спасена хоть толика радости, что выведет нас из тени и заставит изменить род познания. Вопли языка знаков знаменуют эту борьбу страстей, радостей и горестей, увеличение и уменьшение могущества.

"Этика", по меньшей мере почти вся "Этика", написана в общих понятиях, начиная с самых всеобщих, и путем непрерывного развития их следствий. Она предполагает уже достигнутые или заданные общие понятия. "Этика" — это концептуальный дискурс. Дискурсивная и дедуктивная система. Отсюда ее вид протяженной спокойной и могучей реки. Определения, аксиомы, постулаты, теоремы, доказательства и ко-ролларины составляют грандиозное течение. И когда тот или другой из этих элементов обращается к неадекватным идеям и страстям, делается это для того, чтобы разоблачить их недостаточность, отбросить их как можно дальше, наподобие того, как река оставляет по берегам ил. Но существует иной элемент, который только с виду той же природы, что и предыдущие. Это "схолии", которые, правда, включены в цепь доказательств, но за которыми читатель быстро замечает, что они обладают совершенно иным звучанием. Это иной стиль, почти иной язык. Они развертываются в тени, силятся отделить то, что препятствует нам получить доступ к общим понятиям, от того, что, напротив, нам это позволяет, то, что уменьшает, от того, что увеличивает наше могущество, горестные знаки нашего порабощения от радостных знаков нашего освобождения. Они разоблачают персонажей, которые стоят за уменьшением в нас могущества, тех, кому выгодно сохранять и распространять горести — деспота и священника. Они возводят знак или условие нового человека — того, кто преумножил свое могущество настолько, что способен формировать концепты и преобразовывать аффекты в действия.

Схолии настоятельны и полемичны. Если и правда, что схолии отсылают к другим схолиям, чаще всего можно видеть, что они сами по себе образуют особую цепочку, которая отличается от цепочки доказательных и дискурсивных элементов. И наоборот: доказательства отсылают не к

схолиям, а к другим доказательствам, определениям, аксиомам и постулатам. Если схолии и включены в цепь доказательств, то не столько из-за того, что они входят в ее состав, а потому, что они ее прерывают и перекрывают, в соответствии с собственной природой. Как если бы какая-то разорванная, прерывистая, подземная, вулканическая цепь прерывала время от времени цепь доказательных элементов — главную, льющуюся, словно река, непрерывную цепь. Каждая схолия — словно маяк, который обменивается сигналами с другими маяками — на расстоянии и сквозь поток доказательств. Словно какой-то язык огня, отличный от языка воды. Конечно же, с виду перед нами все та же латынь, но по схолиям можно подумать, что латынь эта — перевод с древнееврейского. Схолии сами по себе образуют книгу Гнева и Смеха, как если бы то была анти-Библия Спинозы. Речь идет о книге Знаков, постоянно сопровождающей более очевидную Этику — книгу Концепта и возникающей, в свою очередь, лишь в точках разрыва. И тем не менее она образует совершенно позитивный элемент и самостоятельную форму выражения в композиции двойной Этики. Обе книги, обе "Этики", сосуществуют — одна разворачивает свободные понятия, обретенные в свете прозрачностей, тогда как другая в самой глубине неясного смешения тел ведет борьбу между порабощением и освобождением. Две, по меньшей мере, "Этики", обладающие одним и тем же смыслом, но не одним и тем же языком — подобно двум версиям языка Бога.

Робер Сассо принимает принцип коренного различия между цепочкой схолий и цепью доказательств. Но он замечает, что не следует рассматривать саму цепь доказательств в качестве однородного, постоянного и прямолинейного движения, которое якобы разворачивается вне досягаемости для вихрей и случайностей. Причем не только потому, что схолии, вторгаясь в последовательность доказательств, прерывают то тут, то там их движение. В себе самом, говорит Сассо, концепт проходит через переменчивые моменты: определения, аксиомы, постулаты и более или менее быстрые или медленные доказательства<sup>231</sup>. И, конечно же, Сассо прав. Можно выделить остановки, рукава, изгибы, петли, ускорения и замедления и т. п. Предисловия и приложения, которыми отмечены начало и конец основных частей, подобны причалам, где судно принимает на борт новых пассажиров и высаживает прежних; часто здесь случается состыковка доказательств и схолий. Рукава появляются, когда одна и та же теорема может доказываться по-разному, а изгибы, когда есть изменения в направлении реки: как раз благодаря изгибу одна субстанция полагается для всех атрибутов, тогда как раньше каждый атрибут мог обладать лишь одной субстанцией, одной-единственной. Изгиб вводит также физику тел. Короллярии, со своей стороны, образуют отклонения, которые петлей заворачиваются на доказанной теореме. Наконец, серии доказательств свидетельствуют о соответствующих скоростях и замедлениях, согласно тому, расширяет река свое течение или сужает: например, Спиноза всегда будет стоять на том, что невозможно отправляться от Бога, от идеи Бога, что, напротив, следует как можно быстрее до нее добраться. Можно, наверное, выделить и множество других доказательных фигур. Тем не менее, несмотря на все это разнообразие, речь идет все время об одной и той же реке, которая длится и длится во всех своих состояниях и образует "Этику" концепта, или второй род познания. Вот почему мы полагаем, что отличие схолий от других элементов является более важным, поскольку именно оно в конечном счете и учитывает различия между элементами доказательства. Река так и не узнала бы многих приключений без подводного действия схолий. Именно они задают ритм доказательств, обеспечивают повороты. Вся "Этика" концепта — во всем ее многообразии — нуждается в "Этике" знаков со всей их специфичностью. Многообразие хода доказательств не соответствует буквально толчкам и порывам схолий, и тем не менее оно их предполагает, их объемлет.

Но, может, есть еще и третья "Этика", представленная пятой частью, воплотившаяся в пятой части или по меньшей мере в большей части пятой части. То есть она не такая, как две другие, которые сосуществуют на всем протяжении "Этики"; она занимает совершенно определенное — последнее — место. И тем не менее, уже с самого начала, она словно очаг, фокус,

---

<sup>231</sup> Cp.: Robert Sasso, "Discours et non-discours de l'Ethique", Revue de synthèse, № 89, janvier 1978.

к которому все стягивается еще до того, как он появляется. Пятую часть надо понимать так, будто она соприродна всем остальным; кажется, что мы до нее добрались, но на самом деле она была тут все время, во все времена. Это третий элемент логики Спинозы: уже не знаки, или аффекты, не концепты, а Сущности, или Единичности, Перцепты. Это третье состояние света. Уже не знаки тени, не свет как цвет, а свет в себе самом и для себя самого. Общие понятия (концепты) обнаруживаются светом, который просвечивает тела и делает их прозрачными; они, стало быть, отсылают к геометрическим фигурам или структурам (*fabrica*), каковые только живее от того, что они подвержены изменению и разрушению в проективном пространстве, подчинены требованиям проективной геометрии в духе Дезарга. Но у сущностей совершенно иная природа: чистые фигуры света, порожденные субстанциональным Светочем (и уже не геометрические фигуры, обнаруживаемые светом)<sup>232</sup>. Часто отмечалось, что платоновские и даже картезианские идеи остаются "тактильно-оптическими": Плотину — в отношении Платона, Спинозе — в отношении Декарта удалось возвыситься до чистого оптического мира. Общие понятия, поскольку они затрагивают отношение проекции, уже являются оптическими фигурами (хотя и сохраняют какой-то минимум тактильных референций). Сущности же суть чистые фигуры света: они в себе самих "созерцают", то есть и созерцают, и созерцаемы — в единстве Бога, субъекта или объекта (перцепты). Общие понятия отсылают к отношениям движения и покоя, которые образуют соответствующие скорости; сущности, напротив, суть абсолютные скорости, которые уже не образуют пространство через проекции, но заполняют его с одного раза, одним махом<sup>233</sup>. В этом плане значительный вклад Жюль Ланьо заключается в том, что он показал значимость скоростей в мышлении, как понимает его Спиноза, хотя Ланьо и сводит абсолютную скорость к относительной<sup>234</sup>. Это и есть две характеристики сущностей: абсолютная, а не относительная скорость, фигуры света, а не геометрические фигуры, обнаруживаемые светом. Относительная скорость — это скорость аффективных состояний и аффектов: скорость воздействия одного тела на другое в пространстве, скорость перехода из одного состояния в другое. Понятия схватывают отношения между относительными скоростями. Абсолютная скорость — это способ, при помощи которого сущность обзорекает в вечности свои аффекты и свои состояния (скорость могущества).

Чтобы пятая часть сама по себе оказалась третьей "Этикой", недостаточно особого объекта, необходимо, чтобы у нее был метод, отличный от метода двух других. Кажется, об этом нет и речи, поскольку она предъявляет лишь элементы доказательств и схолии. Тем не менее у читателя возникает впечатление, что геометрический метод обретает здесь какой-то дикий и необычный вид, заставляющий поверить в то, что пятая часть — лишь временный вариант, черновик: теоремы и доказательства зияют такими пробелами, заключают в себе столько эллипсов и противоречий, что силлогизмы, кажется, уступают место простым "энтимемам"<sup>235</sup>. И чем больше вчитываешься в пятую часть, тем больше убеждаешься, что эти особенности вовсе не являются несовершенством метода или сокращениями, но что они вполне подходят к сущностям, коль скоро те выходят за всякие рамки дискурсивности и де-дуктивности. Речь идет не о случайных приемах, а об узаконенной процедуре. Дело в том, что на уровне концептов геометрический метод является методом изложения, требующим полноты и насыщенности: вот почему общие понятия излагаются ради них самих, исходя из самых общих, как в аксиоматике, когда не нужно задаваться вопросом, каким образом мы доходим до какого-то общего понятия. Геометрический же метод пятой части

<sup>232</sup> Наука сталкивается с этой проблемой геометрических фигур и фигур света (так, в "Длительности и одновременности" (гл. V) Бергсон говорит, что теория относительности переворачивает традиционную подчиненность фигур света материальным геометрическим фигурам). В искусстве художник Делоне противопоставляет фигуры света геометрическим фигурам кубизма, равно как и абстракционизма.

<sup>233</sup> Ивонн Торо (гл. VI) отмечает два аспекта или два принципа геометрии Дезарга: первый, гомологический, относится к проекциям; второй, который следует назвать принципом "дуальности", — к соответствию линии точке, точки — поверхности. Именно здесь параллелизм получает новое понимание, поскольку он устанавливается между точкой в мышлении (идея Бога) и бесконечным развертыванием в протяженности.

<sup>234</sup> Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, P. U.F., p. 67-68: "быстрота мышления", соответствие которой можно найти только в музыке и которая основывается не столько на абсолютном, сколько на относительном.

<sup>235</sup> Ср. Аристотель, "Первая аналитика", II, 27: энтимема — это силлогизм, та или иная предпосылка которого подразумевается, затемняется, упускается. Лейбниц возвращается к этому вопросу ("Новые опыты", I, гл. 1, §4 и 19) и показывает, что пробел делается не только в изложении, но и в самой нашей мысли и что "сила заключения определяется отчасти тем, что опускается".

является методом изобретения, который движется через интервалы, скачки, зияния и стяжки — на манер собаки, которая что-то вынюхивает, а не разумного человека, который что-то излагает. Может, он и выходит за рамки всякого доказательства в той мере, в какой действует в сфере "неразрешимого".

Когда математики не бросают свои силы на создание аксиоматики, их стиль изобретения приобретает странную силу, и дедуктивные построения нарушаются пространственными разрывами или, наоборот, резко ужимаются. Никто не отрицал гения Дезарга, но такие математики, как Гюйгенс или Декарт, понимали его с трудом. Будь всякая плоскость "по-лярна" какой-нибудь точке, а всякая точка — "полюсом" какой-нибудь плоскости, доказательство столь стремительно, что нужно восполнять все то, через что оно перескакивает. Эварист Галуа, который также сталкивался с непониманием своих собратьев, как никто замечательно описал это ухабистое, скачкообразное, сбивчивое мышление, которое схватывает в математике единичные сущности: аналитики "не выводят, они комбинируют, сочетают; они добираются до истины, уткнувшись в нее носом, когда их сбивают и с одной, и с другой стороны"<sup>236</sup>. И еще раз: эти характеристики являются не какими-то несовершенствами изложения, необходимыми для того, чтобы идти "побыстрее", а силами нового порядка мышления, которое обретает абсолютную скорость. Представляется, что пятая часть свидетельствует о таком мышлении, которое не сводится к тому, что развивается через общие понятия на протяжении четырех первых книг. Коль скоро книги, как говорит Бланшо, имеют своим коррелятом "отсутствие книги" (или какую-то более потаенную книгу, сложенную из плоти и крови), пятая часть может быть этим отсутствием или этой тайной, в которой знаки и концепты испаряются, а вещи принимаются писать от себя и для себя, преодолевая пространственные интервалы.

Дана теорема 10: "Пока мы не волнуемся аффектами, противными нашей природе, до тех пор мы сохраняем способность приводить состояние тела в порядок и связь сообразно с порядком разума". Огромный провал, какой-то интервал возникает между главным предложением и придаточным; ведь аффекты, противные нашей природе, и препятствуют прежде всего образованию общих понятий, поскольку зависят от тел, которые не соответствуют нашему телу; напротив, всякий раз, когда какое-то тело соответствует нашему телу и приумножает наше могущество (радость), может быть образовано понятие, общее для двух тел, откуда и будут происходить активный порядок и связь состояний тела. В этом умышленно сделанном провале именно идеи соответствия двух тел и ограниченного общего понятия присутствуют не явным образом и обнаруживают себя лишь тогда, когда мы реконструируем недостающее звено: двойной интервал. Если не произвести эту реконструкцию, если не заполнить этот пробел, то не только доказательство остается неубедительным, но и мы сами все время будем пребывать в нерешительности касательно основополагающего вопроса: как удастся нам образовать хоть какое-то общее понятие? и почему речь идет о наименее универсальном понятии (общим для нашего тела и какого-то другого)? Интервал, зияние призваны максимально сблизить отдаленные элементы как таковые и обеспечить таким образом скорость абсолютного обзора. Скорости могут быть абсолютными и, тем не менее, более или менее высокими. Величина абсолютной скорости как раз и измеряется расстоянием, которое она преодолевает одним махом, то есть числом промежуточных элементов, которое она, охватывает, обзорекает или подразумевает (в данном случае таких элементов по меньшей мере два). Всегда есть скачки, лакуны и купюры, являющиеся позитивными характеристиками третьего рода познания.

Другой пример можно обнаружить в теоремах 14 и 22, где, на сей раз путем сжатия, переходят от идеи Бога как самого универсального общего понятия к идее Бога как самой еди-

---

<sup>236</sup>Ср. тексты Галуа в книге Андре Дальма: André Dalmas, Eva-riste Galois, Fasquelle, p. 121. Кроме того: "Необходимо непрестанно указывать ход расчетов и предусматривать результаты, даже не имея возможности их осуществить..." (с. 112); "Вот почему в этих двух видах памяти и особенно во втором будет обнаруживаться формула я не знаю..." (с. 132). По всей видимости, даже в математике имеется какой-то стиль, который определяется модусами зияний, элизий и сжатия в мышлении как таковом. В этом отношении ценные замечания имеются в следующей работе: G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Odile Jacob, — хотя автор предлагает совершенно иную концепцию стиля в математике (с. 20-21).

ничной сущности. Это как если бы мы перескакивали с относительной скорости (самой высокой) на абсолютную скорость. Наконец, чтобы ограничиться малым числом примеров, доказательство 30 вычерчивает, правда пунктиром, своего рода высший треугольник, вершины которого являются фигурами света ("я", Мир и Бог), а стороны проходятся с абсолютной скоростью, которая, в свою очередь, оказывается самой высокой. Особые характеристики пятой части, ее манера выходить за рамки метода предшествующих книг отсылают все время к следующему: к абсолютной скорости фигур света.

"Этика" определений, аксиом и постулатов, доказательств и короллариев предстает книгой-рекой, которая развивает свое течение. Но "Этика" схолий — это огненная книга, подземная. "Этика" пятой части — книга воздушная, книга света, которая движется через проблески. Логика знака, логика концепта, логика сущности: Тень, Цвет, Свет. Каждая из трех "Этик" сосуществует с другими и продолжается в других, несмотря на коренные различия. Это один-единственный и один и тот же мир. Каждая спускает сходни, чтобы преодолеть пустоту, что их разделяет.

## Примечания

### *Предисловие*

"не так увидел, не то сказал"... — намек на одноименный текст ("Mal vu mal dit", 1981) ирландского и французского писателя Самюэля Беккета (1906-1990).

### *Литература и жизнь*

Гомбрович, Витольд (1904-1969) — польский писатель, автор знаменитых романов "Фердидурка" (1938), "Порнография" (1960) и др., иронично-агрессивный "демонолог" культуры, развенчивающий мифологию внешней жизни и ясных, завершенных культурных форм.

Леклезю, Жан-Мари-Гюстав (род. 1940) — французский писатель, чье раннее творчество, в частности упоминающийся далее роман "Протокол" (1963), близко к технике "новороманного письма". Книга путевых впечатлений "Hai" (1971), на которую далее ссылается Делёз, посвящена индейской цивилизации, рассматриваемой писателем как своего рода "открытое общество".

Лавкрафт, Говард Филипс (1890-1937) — американский писатель-ирреалист, творец мифологии ужасного, автор романов и повестей "Ужас в Данвиче" (1929), "Тень над Инсмутом" (1936) и др., рисующих вторжение в мир кошмарных монстров.

Дотель, Андре (1900-1991) — французский писатель, поэт, романист, чье творчество направляется поиском "вымышленных земель", где человек преодолевает отчуждение современных форм жизни ("Страна, куда никогда не приедешь", 1955; "Неведомая дорога", 1973 и др.).

Мишо, Анри (1899-1984) — французский поэт и художник бельгийского происхождения, великий экспериментатор, на себе убившийся, что смерть вне человеческого опыта. Его литературное творчество и живопись предстают своего рода свидетельством о реальных и воображаемых странствиях, наваждениях, галлюцинациях.

Упоминающиеся далее книги "Мои владения" (1929) и "Ночь шевелится" (1935) близки к поэтике сюрреализма.

Лоуренс, Дэвид Герберт (1885-1930) — английский писатель, поэт, романист, эссеист, непримиримый критик буржуазной цивилизации, автор скандально знаменитого романа "Любовник леди Чат-терлей" (1928).

Мориц, Карл Филипп (1757-1793) — немецкий писатель, творчество которого является одним из важнейших памятников эпохи раннего романтизма. Автор работ по педагогике, психологии, эстетике, а также грамматике и стилистике немецкого языка.

Ахав и видение Моби Дика. — Имеется в виду главный роман американского писателя-романтика Германа Мелвилла (1819-1891) "Моби Дик, или Белый Кит" (1851), магическо-реалистическое повествование об охоте капитана Ахава за Белым Китом. .. как это сумел увидеть Бергсон... — Творчество французского философа Анри Бергсона (1859-1941) Делёз подробно разбирает в книге "Бергсонизм" (1966, рус. изд.: Ж. Делёз. Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза. М., ПЕР СЭ, 2000; пер. Я. И. Свирского).

Вулф, Томас Клейтон (1900-1938) — американский писатель, певец Америки тружеников и созидателей; его романы "Взгляни на дом свой, Ангел" (1929), "О времени и реке" (1935), "Паутина и скала" (1939) представляют собой субъективную эпопею современной американской жизни.



размышления Кафки о так называемых малых литературах. .. — См.: Ф. Кафка. Дневник. СПб., Симпозиум, 1999, с. 159-163.

Арто, Антонен (1896-1948) — французский писатель, поэт, Драматург, теоретик театра, философ и публицист. "Лингвистическая концепция" Арто представлена в "Письмах о языке", вошедших в книгу "Театр и его двойник" (1938). См.: А. Арто. Манлфе-сты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.—М., Симпозиум, 2000.

Селин, Луи-Фердинанд (1894-1961) — французский писатель, творчество которого характеризуется, с одной стороны, новаторским стремлением ликвидировать границы разговорного и литературного языка, а с другой — поиском "человеческой первосущности", свободной от закосневших культурных форм ("Путешествие на край ночи", 1932; "Смерть в кредит", 1936; "Guignol's Band", 1944).

Вулф, Вирджиния (1882-1941) — английская писательница, литературный критик, теоретик модернизма, автор романов "Миссис Деллоуэй" (1925), "На маяк" (1927) и др.

### ***Луи Вольфсон, или прием***

Впервые: предисловие к книге Louis Wolfson, *Schizo et les langues*, Gallimard, 1970, p. 5-23.

Where? — где (англ.); wo? — где, hier? — здесь, woher? — откуда (нем.); ou? — где, ici? — здесь (франц.).

Believe — верить, считать, думать (англ.); vegetable shortening — растительный жир (амер. англ.).

Chemenn — жир (ивр.); Schmalz — смалец (нем.).

Руссель, Раймон (1877-1933) — французский писатель-экспериментатор, чьи опыты с языком предвосхитили сюрреализм. Автор книг "Африканские впечатления" (1910), "Locus Solus" (1914), "Как я написал некоторые из своих книг" (1935) и др.

Бриссе, Жан-Пьер — французский грамматист-фантаст XIX в., причисляемый наряду с Вольфсоном к категории "литературных безумцев", автор книги "Логическая грамматика", переизданной в 1970 г. с предисловием Мишеля Фуко.

De natura rerum — "О природе вещей", философская поэма Тита Лукреция Кара (ок. 99-55 до н. э.)

### ***Самый великий ирландский фильм***

Впервые текст был опубликован в 1986 г. в специальном номере журнала "Revue d'esthétique", посвященном памяти Беккетта. В тексте разбирается короткометражный фильм "Фильм", снятый в 1965 г. по сценарию Беккетта со знаменитым американским актером Бастером Киттоном (1896-1966) в главной и единственной роли.

Беркли, Джордж (1685-1753) — ирландский епископ, основатель чистой спиритуалистической философии, согласно которой материальный мир есть продукт наших представлений.

### ***О четырех поэтических формулах, с помощью которых можно резюмировать философию Канта***

Впервые: журн. "Philosophie", 1986, № 9, p. 29-34.

Время утратило свой стержень... — Ср. варианты этой формулы в русских переводах "Гамлета" : "Порвалась дней связующая нить" (Б. Пастернак); "... пала связь времен!" (А. Кроненберг); "век вывихнут" (А. Радлова).

Cardo — точка вращения, ось, центр; время года, пора; поворотный, решающий момент (лат.)

"лабиринт, который состоит из одной-единственной прямой линии..." — Цит. по кн.: Х. Л. Борхес. Проза разных лет. М., Радуга, 1989, с. 112.

".. .Чрезвычайно мучительно..." — Ср.: Ф. Кафка. Избранное. Харьков—СПб., Фолио, Кристалл, 1999, с. 897-898 (в пер. В. Станевич внесены некоторые изменения в соответствии с французским текстом).

"Любой отказ от влечений. .. " — Ср.: З. Фрейд. Психоанализ. Религия. Культура. М., Ренессанс, 1992, с. 120 (пер. А. М. Руткевича несколько изменен в соответствии с французским текстом).

### ***Нищие и Святой Павел, Лоуренс и Иоанн Патмосский***

Впервые текст был опубликован в 1978 г. как предисловие к французскому переводу итоговой книги Дэвида Герберта Лоуренса "Апокалипсис" (1931).

Рассел, Бертран (1872-1970) — английский математик, логик, социолог и философ, наиболее значительный представитель неореализма и логики.

### ***Пере-представление Мазоха***

Захер-Мазох, Леопольд, фон (1836-1895) — австрийский писатель, автор сборников рассказов, посвященных Галиции ("Галицийские истории", 1871; "Еврейские истории", 1878 и др.), а также ряда эротических романов, с патологическими мотивами которых связано возникновение понятия "мазохизма" ("Венера в мехах", 1870; "Венские Мессалины", 1874 и др.). В 1967 г. Делёз опубликовал книгу под названием "Представление Захер-Мазоха" (рус. пер. А. Гараджи, 1992).

Ренан, Эрнест (1823-1892) — французский историк, писатель, автор ряда сочинений по истории первых веков христианства.

Гарди, Томас (1840-1928) — английский прозаик и поэт. Откликаясь на современные ему философские и естественнонаучные теории, создал цикл романов "Романы характера и среды" ("Двое на башне", 1882; "Вдали от обезумевшей толпы", 1874 и др.), где показал трагическое столкновение человека и условий его существования.

### ***Уитмен***

Уолт Уитмен (1819-1892) — американский поэт, автор завоевавшей всемирную славу книги "Листья травы" (1855), певец мировой Демократии. Текст Делёза написан как предисловие к французскому переводу сборника эссеистики и избранных стихов Уитмена "Specimen days" (1882). В русской критической литературе о Уитмене эта книга фигурирует под названием "Памятные дни"; в соответствии с некоторыми особенностями поэтики Уитмена, а также представленной здесь Делёзом концепции его творчества, это название можно было бы перевести как "Образцовые дни".

Миллер, Генри (1891-1980) — американский писатель, снискавший скандальную славу своими романами "Тропик Рака" (1934) и "Тропик Козерога" (1939), в которых, разоблачая иллюзии гармонии существования, пытался выразить целостность человеческого опыта.

## ***Что говорят дети***

Делиньи, Фернан (род. 1913) — французский педагог, посвятивший себя детям, страдающим аутизмом, то есть погруженностью в мир личных переживаний и упорной отстраненностью от внешнего мира. В 1967 г. организовал приют для таких детей, где им была предоставлена возможность развития без обычных для психиатрических клиник принудительных мер, направленных на адаптацию больных к обществу.

Левин, Курт (1890-1947) — американский психосоциолог немецкого происхождения; рассматривал человеческое поведение в связи с социальной и психической средами (теория топологической психологии: "Теория личности", 1935; "Принципы психологической топологии", 1936).

Кляйн, Мелани (1882-1960) — английский психоаналитик австрийского происхождения, основоположница детского психоанализа ("Психоанализ детей", 1932); в своем лечении активно применяла принцип игры, призванной преобразовать страх в удовольствие.

Гваттари, Пьер Феликс (1930-1992) — французский психоаналитик и философ, ближайший друг и постоянный соавтор Делёза. Основные сочинения: "Психоанализ и трансверсальность" (1972), "Молекулярная революция (1977); в соавторстве с Делёзом — "Анти-Эдип" (1972), "Тысяча плато" (1979), "Что такое философия?" (1991; рус. изд.: Ж. Делез, Ф. Гваттари. Что такое философия? / Пер. с франц. С. Н. Зенкина. М.—СПб., Алетея, 1998).

Стивенсон, Роберт Льюис (1850-1894) — английский писатель и литературный критик, основоположник неоромантизма.

Вермеер Дельфтский (1632-1675) — голландский живописец.

Фромантен, Эжен (1820-1876) — французский художник и писатель, творчество которого определили "восточные мотивы", которыми он проникся в ходе своих многочисленных путешествий.

Булез, Пьер (род. 1925) — французский композитор и дирижер. Согласно его пониманию музыки как "творческого пути", произведение никогда не может быть завершено и подлежит постоянным переработкам.

## ***Бартлби, или формула***

Впервые: послесловие к французскому переводу повести Мелвил-ла — Melville, Bartleby, Ed. Flammarion, 1989.

Повесть "Писец Вартлби" была опубликована Мелвиллом в начале 50-х годов XIX века анонимно — из-за участившихся нападок на его творчество и вызванных ими сомнений в собственном призвании. В 1856 г. повесть вошла в книгу "Рассказы, сочиненные на веранде".

Клейст, Генрих фон (1777-1811) — выдающийся немецкий драматург и новеллист, автор знаменитой новеллы "Михаэль Кольхаас" (1808-1810) и трагедии "Пентесилея" (1808).

Каммингс, Эдвард Эстлин (1894-1962) — американский поэт, драматург, мемуарист, раннее творчество которого ("Тюльпаны и Трубы", 1923) обнаруживает близость к поэтике сюрреализма.

Музиль, Роберт (1880-1942) — австрийский романист, новеллист и драматург, основоположник (наряду с Т. Манном и Г. Гессе) жанра "романа культуры" ("Человек без свойств", 1930-1952).

Годар, Жан-Люк (род. 1930) — французский кинорежиссер, сценарист, один из ведущих представителей "новой волны".

То же самое с великими Фигурами художника Бэкона... — Фрэнсис Бэкон (1909-1992) — английский художник, творчество которого отмечено определенным влиянием сюрреализма и психоанализа. В 1981 г. Делёз опубликовал книгу "Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения".

"Грозовой перевал" (1847) — роман английской писательницы Эмили Бронте (1818-1848).

Джефферсон, Томас (1743-1826) — американский государственный деятель, третий президент США, писатель, публицист, автор "Декларации независимости" (1776).

Торо, Генри Дэвид (1817-1862) — американский писатель, член кружка трансценденталистов, выступавших, исходя из романтического толкования человеческой личности, против материализма XVIII в. и современной буржуазной действительности. Автор знаменитой книги "Уолден, или Жизнь в лесу" (1854).

Эмерсон, Ральф Уолдо (1803-1882) — американский писатель, эссеист, поэт, публицист и проповедник, критик современной буржуазной цивилизации, один из руководителей "трансцендентального клуба". Автор книг "Опыты" (1841, 1844), "Представители человечества" (1850), "Общество и одиночество" (1870).

Джеймс, Уильям (1842-1910) — выдающийся американский философ, основоположник прагматизма, философского учения, согласно которому человеческая сущность выражается прежде всего в действии; ценность или отсутствие ценности мышления ставил в зависимость от того, служит ли мышление практике. Автор книг "Научные основы психологии" (1890), "Прагматизм" (1907) и др.

Джеймс, Генри (1843-1916) — американский прозаик, новеллист, драматург, младший брат Уильяма Джеймса. Автор многочисленных романов и повестей, среди которых особенно широким признанием пользовалась упоминаемая далее повесть "Дейзи Миллер" (1879).

Франклин, Бенджамин (1706-1790) — американский государственный деятель и ученый. Автор знаменитой "Автобиографии" (1791; франц. изд. — 1798; на языке подлинника — 1868). За свои исследования по электричеству и изобретение громоотвода был в 1753 г. избран членом британской Королевской академии.

### ***Один неведомый предшественник Хайдеггера: Альфред Жарри***

Альфред Жарри (1873-1907) — французский писатель-авангардист, романист, драматург, автор ряда эпатажных сатирических фарсов о Папаше Убю, а также изобретатель "патафизики", которую писатель определял как "наука воображаемых решений" или просто "Наука" и которая, по словам одного из патафизиков, "так же далека от метафизики, как последняя от физики". Эта бурлескная теория изложена в книге "Поступки и мнения доктора Фауст-ролля" (1898). Делёз впервые обнаружил свой интерес к патафизике в статье "Создав патафизику, Жарри открыл путь для феноменологии" ("Arts", 1964, 27 mai — 2 juin).

Гуссерль, Эдмунд (1859-1938) — немецкий философ, основоположник современной феноменологии.

"Онтология возможна..." — Ср.: "Феноменология есть способ подхода к тому и способ показывающего определения того, что призвано стать темой онтологии. Онтология возможна только как феноменология" (М. Хайдеггер. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Биbihина. М., Ad Marginem, 1997, с. 35).

«не считаясь с метафизикой», ни даже с "преодолением метафизики". — Ср.: "Мыслить бытие без сущего: мыслить бытие, не считаясь с метафизикой... Вот почему дело заключается в том, чтобы оставить преодоление метафизики..." (М. Хайдеггер. Разговор на проселочной дороге. М., Высшая школа, 1991, с. 100-101; пер. с нем. А. С. Солодовниковой).

...предпочитает эстетическую стадию преступления и Квинси ставит выше Вайана. — Де Квинси, Томас (1785-1859) — английский писатель, близкий к "озерной школе", снискавший известность книгой "Исповедь английского опиомана" (1821, 1856). Здесь, по-видимому, имеется в виду его сочинение "Об убийстве, рассмотренном как одно из изящных искусств" (1827), где преступление представлено как эстетический феномен. Вайан, Огюст (1860-1894) — французский анархист. 9 декабря 1893 г. взорвал бомбу во французской Палате депутатов. Несмотря на то, что никто из присутствовавших серьезно не пострадал, был приговорен к смертной казни и гильотинирован.

...видя в родственном Малларме или Вилье символизме нечто аналогичное тому, что Хайдеггер найдет в Гёльдерлине. — Малларме, Стефан (1842-1898) — выдающийся французский поэт, один из мэтров символизма и основоположник мифа "Абсолютной книги". Вилье де Лиль-Адан, Огюст (1838-1889) — французский писатель-символист и "сверхнатуралист", автор книг "Жестокие рассказы" (1883), "Возвышенная любовь" (1880), "Необычные истории" (1888) и др. Гёльдерлин, Фридрих (1770-1843) — выдающийся немецкий поэт. По всей вероятности, Делёз имеет в виду доклад Хайдеггера "Земля Гёльдерлина и небо" (1960).

### ***В чем, по Ницше, тайна Ариадны***

Впервые текст был опубликован в журнале "Bulletin de la société française d'études nietzschéennes", mars 1963, № 2, затем перепечатан в "Philosophie" (hiver 1987, № 17) и, с небольшими изменениями, — в "Magazine littéraire" (1992, № 298). Очевидно, образ Ариадны не оставлял Делёза на протяжении нескольких десятилетий: мыслитель предельно драматизирует его, представив несколько версий этого "концептуального персонажа". Один из вариантов переведен на русский язык: Ж. Делёз. Тайна Ариадны. — "Вопросы философии", 1993, №4, с. 48-59 (пер. В. П. Визгина). Ср. также: Ж. Делёз.

Мистерия Ариадны по Ницше. — В кн.: он же. Марсель Пруст и знаки. СПб., Алетейя, 1999, с. 175-186 (пер. Е. Г. Соколова) и рец. на это изд.: "Новая русская книга", 2000, № 2 (3), с. 50-52. Тексты Ницше в основном приводятся по русским переводам, собранным в издании К. А. Свасьяна (Ф. Ницше. Соч. в 2 т. М., Мысль, 1990; далее — Ницше. Соч.), в которые, при необходимости, вносились изменения в соответствии с французским текстом. Перевод "Дионисовых дифирамбов" приводится по изд.: Ф. Ницше. Так говорил Заратустра. Стихотворения / Пер. с нем. Я. Э. Голосовкера и Б. В. Микушевича. Подготовка текста А. В. Михайлова. М., Прогресс, 1993, с. 408-409.

"Кто, кроме меня, знает... ' с. 752.

Ср.: Ницше. Соч., т. 2,

"Он должен был бы пахать..." — Ср.: Ницше. Соч., т. 2, с. 84-85.

"... 'Мыслить' и 'относиться серьезно' к делу..." — Ср.: Ницше. Соч., т. 1, с. 338.

"Это и есть тайна Души..." — Ср.: Ницше. Соч., т. 2, с. 85.

"Вечное утверждение бытия..." — Ср.: Ф. Ницше. Так говорил Заратустра. Стихотворения, с. 81.

"Малы уши твои..." — Ср.: Ницше. Соч., т. 2, с. 603.

... "они уже сделали из этого уличную песенку". ... — Ср.: Ницше. Соч., т. 2, с. 158.

... отдельные строфы "Семи печатей"... — Ср.: Ницше. Соч., т. 2, с. 166-169.

"Пусть лучшие перейдут через вас!" — Ср.: Ницше. Соч., т. 2, с. 204.

***Сказал он, заикаясь.***

"Что хотела сказать семья?.." — Цит. по кн.: О. Мандельштам. Собр. соч. Т. 2. М., 1993, с. 384.

Гийом, Гюстав (1883-1960) — французский лингвист; отказавшись от формально-дескриптивной модели, пытался разработать своего рода психомеханику или психосистематику языка, рассматривающую отношения языка и мышления.

Кейнс, Джон Мейнард (1883-1946) — английский экономист; в отмеченные кризисом 30-е гг., выступив за активное вмешательство государства в экономические процессы, пришел к новому определению предмета политэкономии и во многом обновил перспективы современного экономического развития.

... "выслушал всех заик"... — Ср.: "Мне кажется, что Дант внимательно изучал все дефекты речи, прислушивался к заикам, шепелявящим, гнусящим, не выговаривающим букв и многому от них научился" (О. Мандельштам. Слово и культура. М., Сов. писатель, 1987, с. 140).

"Семь столпов мудрости" — главное сочинение Т. Э. Лоуренса (см. прим. к след. главе).

Пегги, Шарль (1873-1914) — французский писатель, поэт, драматург, философ, публицист, творчество которого отличается религиозным мистицизмом, политическим экстремизмом и некоторой высокопарностью. Автор книг "Жанна д'Арк" (1897), "Наше отечество" (1905), "Клио" (1909-1912) и др.

***Стыд и слава: Т. Э. Лоуренс***

Томас Эдвард Лоуренс {Лоуренс Аравийский, 1888-1935) — английский разведчик, авантюрист и писатель, по образованию археолог. Прославился как организатор партизанской войны аравийских племен против Турции (1916-1918), за что был произведен в полковники. В ходе подписания Версальского мирного договора (1919) выступал экспертом по арабскому вопросу, тщетно пытаясь добиться соблюдения заключенных с кочевниками соглашений. После завершения Первой мировой войны, отказавшись от всех чинов и наград, поступил в английскую армию простым солдатом под вымышленным именем. Тогда же написал книгу об арабской кампании — "Семь столпов мудрости" (1919). Большую известность получило сокращенное издание этой книги — "Восстание в пустыне" (1927; рус. пер. 1929). В 1935 г. при загадочных обстоятельствах разбился на мотоцикле.

Жене, Жан (1910-1986) — французский писатель авантюрно-романтического склада, из заурядного уголовника превратившийся в авторитетного литератора и культурного героя. Автор романов "Нотр-Дам-де-Флёр" (1948), "Чудо о Розе" (1946), автобиографического "Дневника вора" (1949) и др.

Уэллс, Орсон (1915-1985) — американский режиссер, актер, сценарист, продюсер.

Блейк, Уильям (1757-1827) — английский поэт, один из родоначальников романтизма в Англии. При жизни был известен как гравер и художник, стихи стали знамениты посмертно: "Песни Невинности и Опыта" (1839) и др.

### ***Поставить крест на суждении***

А Арто-Ван Гог, кто больше пострадал от суждения?.. — Имеется в виду работа Антонена Арто "Ван-Гог, самоубитый обществом" (1947), обнаруживающая определенные основания для отождествления судьбы ее автора с судьбой художника.

"учение о Суде". — См.: Ницше. Соч., т. 2, с. 667.

отношение заимодавец-должник... — См.: Ницше. Соч., т. 2, с. 444.

Мосс, Марсель (1872-1950) — французский социолог и антрополог, основоположник французской этнографии.

Леви-Строс, Клод (род. 1908) — французский этнолог, антрополог и мифолог, родоначальник структурной антропологии.

Чему Аякс был бы хорошим примером. — Аякс — в греческой мифологии участник Троянской войны, двоюродный брат Ахилла. После гибели последнего самоотверженно защищает его тело от троянцев и потому считает, что вправе унаследовать его доспехи. Однако доспехи присуждаются Одиссею. Оскорбленный Аякс хочет истребить несправедливых судей, но Афина насылает на него безумие.

.. колесо Иезекииля... — В видении Иезекииля (Иез. 1, 1-28) образ "многоочистых" (всеведущих) колес (15-19) обладает особенно насыщенным символическим значением, связанным в основном с идеей кары, постигшей народ Яхве за вероотступничество.

Шар, Реке (1907-1988) — французский поэт, творчество которого, получившее сильнейший импульс от сюрреализма, сосредоточено вокруг проблем взаимоотношений сил природы и человеческих устремлений.

"Я пошлю туда . . . свое одетое тело..." — Ср.: Ф. Кафка. Избранное, с. 811 (в перевод С. Апта внесены некоторые изменения в соответствии с французским текстом).

Канетти, Элиас (1905—1994) — немецкоязычный писатель, автор знаменитого романа "Ослепление" (1935) и социологического трактата "Массы и власть" (1960). В 1968 г. опубликовал пространное эссе "Другой процесс. Письма Кафки к Фелиции", на которое и ссылается Делёз.

### ***Платон, греки***

Впервые: Nos Grecs et leurs modernes, Ed. du Seuil, 1992.

Вернан, Жан-Пьер (род. 1914) — выдающийся французский историк и философ, специалист по античности.

### ***Спиноза и три «Этики»***

эпиграф. — Ср.: А. П. Чехов. Соч. Т. 12. М., Наука, 1978, с. 109. Чеховский персонаж путает знаменитого философа с известным танцовщиком того времени Леоне Эспинозе (1825-1903), выступавшим в 1869-1872 гг. в Большом театре.

"Богословско-политический трактат" (1670) — опубликованное анонимно сочинение Спинозы.

Лейбниц, Готфрид Вильгельм (1646-1716) — немецкий философ и математик, писавший на латыни и французском. В 1988 г. Делёз опубликовал книгу "Складка. Лейбниц и барокко" (рус. пер. Я. И. Свирского, 1998).

Дезарг, Жирар (1591-1661) — французский математик, основоположник начертательной и проективной геометрии.

Гюйгенс, Христиан (1629-1695) — выдающийся механик, физик и математик голландского происхождения. Жил и работал во Франции.

Галуа, Эварист (1811-1832) — французский математик, создатель общей теории решения алгебраических уравнений.