



МОРИС
БЛАНШО:

ОЛО

ПРИЩЕДШІЙ
ИЗВНЕ

ОЛО,

Интеллектуальная история

Морис Бланшо

**Морис Бланшо: Голос,
пришедший извне**

«НЛО»

Бланшо М.

Морис Бланшо: Голос, пришедший извне / М. Бланшо — «НЛО»,
— (Интеллектуальная история)

ISBN 5-901410-45-9

Морис Бланшо (1907–2003) – один из самых влиятельных и оригинальных мыслителей XX века, оставивший после себя богатое художественное и философское наследие. В свою последнюю прижизненную книгу Бланшо включил четыре работы, охватывающие четыре десятилетия его творческого пути и посвященные писателям и мыслителям, с которыми его связывали тесные узы личной и интеллектуальной дружбы: Луи-Рене Дефоре, Рене Шару, Паулю Целану и Мишелю Фуко. В настоящее издание в качестве дополнения вошли также оммажи Бланшо другим его единомышленникам – Морису Мерло-Понти, Жаку Деррида, Сэмюэлю Беккету и Денису Масколо; кроме того, в книгу включена одна из важнейших ранних работ Фуко, вписывающая творчество Бланшо в широкий историко-философский контекст.

ISBN 5-901410-45-9

© Бланшо М.

© НЛО

Содержание

Морис Бланшо	5
Анакруза	5
Пришедший не отсюда голос	5
Белое Черное	7
Анакруза	8
Животное из Ласко	14
Последний говорить	20
Мишель Фуко, каким я его себе представляю	35
Человек в опасности	36
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Морис Бланшо: Голос, пришедший извне

Морис Бланшо *Пришедший не отсюда голос*

Анакруза *О стихотворениях Луи-Рене Дефоре*

*Пусть в нем никогда не смолкнет голос ребенка, пусть струится
как дар небес, освежая зачерствелые слова сверканьем его смеха, солью
его слез, его безудержностью, перед которой ничто не может устоять.
Луи-Рене Дефоре. Из «Остинато»¹*

Пришедший не отсюда голос

Когда я жил в Эзе [Èze], в маленькой комнатке (увеличенной двумя видами из окон: один – на Корсику, второй – за мыс Ферра), где я зачастую обретался, на стене висело (висит и сейчас) изображение той, кого называли «Незнакомка из Сены», девушки-подростка с закрытыми глазами, но живой из-за настолько тонкой, настолько счастливой (и, однако же, прикровенной) улыбки, что вполне можно было подумать, будто она утонула в мгновение предельного счастья. Такая непохожая на его произведения, она до того пленила Джакометти, что он разыскивал молодую женщину, готовую заново испытать это блаженство в смерти.

Я упоминаю об этом образе из некоей сдержанности, дабы не исказить навязчивый характер стихотворений Самюэля Вуда – Самюэля Лафоре, Лесного², – в которых среди ночных сновидений вновь и вновь возникает детская фигура, то улыбающаяся среди астр и роз, где стоит «залитая светом своей прелести», или держит на весу свечу, которую, кажется, против воли задувает, чтобы незаметно пропасть из виду. «Она появляется только во сне, / Слишком прекрасная, чтобы унять нашу боль», напротив – ее усугубляя, потому что она здесь лишь в сновидении, да и присутствие ее, как мы знаем, обманчиво. Обманщица?

«Нет, она здесь, она с нами, здесь, / Пусть сон опять ляжет, что нам в том».

Лучше уж потерять осмотрительный рассудок и разрушить дневную мудрость, которая стремится разрушить «чудесные грезы, пронзающие нас / Такой же дрожью, какую внушает / Лицо, где разливается смерть». «Она с нами, засыпающими лишь для того, / Чтобы увидеть ее».

Так продолжают нескончаемую битву сон и рассудочный день.

«Да, сон, но есть ли что-нибудь реальнее сна?», и как выжить без сновидений, «в которых ребенок, / Подчиняясь притяжению знакомых мест, / Приходит в сад, где цветут розы, / И

¹ Здесь и далее выделенные и не выделенные кавычками и курсивом цитаты из текстов Дефоре даются по изданиям: Дефоре Л.-Р. Детская комната. Морские мегеры / Пер. с фр. М. Гринберга. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007; Дефоре Л.-Р. Ostinato. Стихотворения Самюэля Вуда / Пер. с фр. М. Гринберга. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013; в нескольких случаях предлагаемое Бланшо прочтение повлекло точечные изменения в переводах. Квадратными скобками здесь и далее вводятся примечания переводчика.]

² Имеется в виду подразумеваемая псевдонимом писателя игра слов: фамилии Вуд и Лафоре по-английски и соответственно по-французски означают лес; фамилию Луи-Рене, des Forêts, на русский можно перевести как Лесной.]

каждую ночь озаряет нашу спальню / Пламенем своей чистой души, / Принося его нам как дар и как мольбу?»

«И все-таки: женщина, что сидит на окне, / В разных снах одна и та же, – кто она? Что означает / Знак, который она подает рукой в красной перчатке?» И если заставить себя проснуться, чтобы расспросить ее – и потерять, она тут как тут, возвращается ночь за ночью, в другом окне, сидящая в той же позе.

Эта фигура тревожит меня, потому что я тоже встречал ее, но днем, дневной и призрачной. Посланица Меланхолии, так похожая на видение, о котором в «Повороте винта» повествует Генри Джеймс, неподвижная, как виноватая женщина, чуть отвернувшаяся, чтобы мы могли ускользнуть от воспоминаний о собственной нашей вине.

Слишком реальные, чтобы длиться, фигуры.

И тогда-то вмешивается пререкание и изобличает ловушку: *«Все эти сны были ошибкой забвения»*. Запрещено «не знать законов природы» и делать вид, что пересилил смерть. Самюэль Вуд или его двойник произносит приговор: *«Неустрашимый разрыв. Учет. / Будем несчастны до конца наших дней»*.

Но тогда внезапно подступает другое искушение: почему бы не порвать со всем, что нас держит, и не шагнуть к ней в смерти, через смерть не только приемлемую, но и призываемую, *«выбранную как совершенная форма молчанья»*?

Или в иной, не менее реалистичной перспективе, почему не дожидаться, пока память не ослабнет, не перестанет *«страдать, перестав видеть, как она / Приходит к нам благосклонной ко встречам ночью»*?

Искушение, отвергаемое «непреклонным подростком», которого мы некогда, в «Обезумевшей памяти»³, узнали и который выносит беспощадный приговор.

«Ничто, соединяясь с ничем, ничего не рождает».

И снова работа во всей строгости, и в ней не приносит успокоения даже забвение того, что зовется забвением, – но способствует, чтобы выжило что-то иное, бесконечно более темное требование: *«Нежность, которая перехватила горло, / Долг неустанной, недремлющей дружбы»*.

«Долг недремлющей дружбы». Как тревожат нас эти такие простые, такие красивые слова. Каковы бы ни были возражения, колебания, из-за которых *«боязнь и влечение здесь нераздельны»*, молчать более не допускается. Ты должен говорить (даже если в говорении всегда либо слишком много, либо слишком мало смысла). Едва принято это решение, возвращается *«ты должен замолчать»*: лучше *«в беспорядке оставить листы на столе»*. *«Само молчание о том свидетельствует лучшие слов, / И любые слова, как мы сами, бренны»*. Поговорим, однако, ибо нам не дано иных инструментов, нежели наши слова, которым мы *«во всем подчиняемся, ибо, / Даже чтоб замолчать, нужно пройти сквозь них»*.

И вот тут-то сновидец окликает фигуру, которая ссужает ему свое прозвище и тем самым от него избавляет. *«Самюэль, Самюэль, – хоть нет доказательств, что скрыт / Живой человек под этим именем, – твой ли / Я слышу голос, что, словно со дна могилы, / Моему приходит на помощь в борьбе со словами, / Откликается эхом его ничтожным усилием?»*

Ответ лежит в каждом из нас, и мы знаем, что вблизи смерти должны все еще *«бдеть в молчании»*, привечать тайную дружбу, благодаря которой становится внятен некий не отсюда пришедший голос. Тщетный? Возможно.

Не все ли равно? То, что нам ГОВОРИЛО, будет говорить нам всегда, как не перестает слышаться (не это ли и есть вечность?) угасающий финальный аккорд «Квартета на конец времени».

³ Рассказ из «Детской комнаты».]

Набросок покаяния

В дарованном стихами порыве я написал сей комментарий (то, что, кажется, может за таковой сойти), закрывая глаза на то прегрешение, каким является перевод поэмы (поэм) при- близительной прозой. Несть более тяжкого искажения. Стихотворения Самюэля Вуда обла- дают собственным голосом, и его надо услышать, прежде чем задумываться об их понима- нии. «Затронут оказался стих». Но Малларме еще узнавал в «свободном стихе» «изнуренный» старый александрийский. Как мне хотелось бы суметь выговорить ритм, который, продолжая старомодный стих, придает ему сумрачный, подчас солнечный блеск – возвышенность в про- стоте, – и вот я заглушаю этими эпитетами голоса, что зовут нас и влекут к последней точке.

Белое Черное

Нужно, полагаю, поговорить об «Остинато», но говорить о нем следует без лишних слов, на языке, который меня преследует, не даваясь.

Остинато⁴ – это музыкальная помета. Это тема без вариаций, настойчивый мотив, кото- рый возвращается и не возвращается. Альбан Берг слышит его у Шумана, слышу и я, как ту единственную ноту, что без конца отдавалась у Шумана в голове, не в силах во что-то раз- виться.

Это также и «упорная строгость»⁵ Леонардо да Винчи, очарованию которой подпал моло- дой Поль Валери, намереваясь взять от нее только строгость.

Однако в случае Луи-Рене Дефоре в центре всего мы сталкиваемся с неким затрудне- нием. Полагаю, в его жизни имела место огромная, бесконечная, непоправимая катастрофа. Пропать, абсолютный провал. После чего он оказался лишен дара письма. Не думаю, что про- звучала клятва: «Больше не буду писать». Клятву и не нужно было произносить: крушение как бы поглотило того, кто писал. *«Видите здесь, в уголке, в самом низу нетронутого полотна следы кораблекрушения».*

Осмелюсь сказать, что так (увы) оно и было. На протяжении лет писатель не писал. И, будто для того, чтобы сделать это прерывание еще трагичнее, тратил время на иные искусства: живопись, рисунок, откуда мне знать? – музыку, может статься.

Что же вернуло его в один прекрасный день к потребности писать, которую не удалось превозмочь ни горю, ни безмолвной клятве, ни непреходящей пустоте? Быть может, он просто понял: чтобы перестать писать, надо писать еще и еще, без конца – до самого конца или с него начиная.

Не бывает пробелов без черноты, тишины без возникающих, чтобы прерваться, речи и шума.

Отсюда (но это не единственная причина) фрагментарность композиции, прерывистость текста «Остинато». Из опыта знаю: нет ничего рискованнее письма, которому недостает повест- вовательной связности или необходимого развития аргументации. Если и следуешь некоей тра- ектории, то это «слепая траектория». Не идешь никуда. Комфорт цели, даже далекой, заказан. Как и максимы, афоризмы, выразительные речения и тем паче все связанное с автоматическим письмом.

Не автобиография ли это? Так решив, мы бы ошиблись по поводу текста, написанного в настоящем времени (вне длительности) и привлекающего кого-то уже означенного в тре- тьем лице, в ком невозможно распознать некое далекое, уже нейтральное, даже безличное «я».

⁴ От итальянского *ostinato* – упорный, упрямый.]

⁵ *Ostinato rigore (um.)* – девиз Леонардо да Винчи.]

(Предыдущие рассказы Луи-Рене Дефоре чаще всего были написаны от первого лица, наделенного, однако, уже особым статусом, *я без я*, – модус, за которым чувствовались спорность, неуверенность, колебание между реальным и воображаемым.)

У настоящего в «Остинато» много особенностей: иногда это вытесненные воспоминания, которые несравненная – трагическая – память выносит на свет, заставляет заново пережить, как будто они еще не прошли, как будто нужно заново претерпеть их злободневность; иногда эпифаническое послание, наделенное высшей красотой, даже если беспощадное сознание пытается в дальнейшем разоблачить его притягательность, подчас... но прервусь: каждому читателю самому преследовать, самому нащупывать его богатства.

Возвращаясь к обязанности говорить, писать, которую автор после долгого молчания пережил как осуждение, даже проклятие. *«Замолчать: нет, не удалось, хотя он ощутил дрожь ненависти и страха, слыша свой голос, который поднимался из бездны, где, казалось, сгинул навеки. Нет, он больше не находил в себе сил, чтобы ему сопротивляться: всего лишь ослабевший, может быть, чуть поблекший, но по-прежнему живой, настойчивый, невозмутимый, этот голос как будто хотел подловить его на утрате бдительности и снова свергнуть в страдания».*

Вот почему в свою очередь замолчу и я, неспособный выдержать недостаточность комментария и установить связующую нить между элементами дискурса, который пытается заставить нас расслышать *ultima verba*, неотвязный образ решающего слома.

О Остинато, о горькая красота.

Анакруза

Размышляя об опубликованных за подписью Луи-Рене Дефоре стихотворениях, довольствуюсь (уже неприемлемое, поскольку предполагает удовлетворение, слово) попыткой разобратся в тексте Лиотара, озаглавленном «Выживая»⁶.

Где же оно, начало? И начинает кто-то или что-то?

У нас имеется ответ Гегеля: смерть есть жизнь духа. «Дух не переживает смерть, он есть снятие непосредственной жизни... Дух живет, поскольку мертв в качестве того, чем он собственно БЫЛ... Его предшествующая формация уже не жива». Откуда, и это очень важно, следует: «Сущность, коей я был, больше не может говорить я». «Я» ТОГДА не может больше говорить за себя, кроме как в третьем лице. Именно так Гегель подходит к «мы» (мы, то есть я тогда и я теперь). Тем самым ничто не теряется. Смерть – всегда прекрасная смерть, поскольку «удерживается» в «мы», образуемом вместе я тогдашним и я теперешним.

Но действительно ли ничего не потеряно? Неизбежно теряется «живое» ТОГДА присутствие того, что есть ТЕПЕРЬ. Утеряна их совокупность, и можно усомниться в присутствии этого «тогда». Утеряно и само время, которое свелось просто к смене одного модуса другим. Конечно, вылет совы знаменует начало, обеспечивающее выживание всего, передачу всего, исключая «живое» и то, что было тогда присутствием, перешедшим в отсутствие, или то, что было отсутствием всегда. Нам не ускользнуть от уныния совы, которое первым ощутил Гегель и на котором он потом поставил крест. Но возможно ли этот крест поставить? То ли по милости, то ли по ошибке Гегеля мы догадываемся, что кажущееся в настоящий момент таким живым привело к уже мертвому. Лиотар называет это меланхолией, другие – «нигилизмом».

⁶ В материалах colloquium, посвященного Ханне Арендт. [Включено в кн.: *Lyotard J-F. Lectures d'enfance*. Paris: Galilée, 1991.]

Но если начало не есть конец, если мы мыслим любое рождение как смерть, а смерть как рождение без «истины», то почему имеет место двойное небытие? Небытие как рождение и небытие как смерть?

Это загадка, а загадка начала показывает, что ИМЕЕТСЯ общее с тем, что не имеет ничего общего. Рождение, каковое не только является меланхолией, но и бесконечно мучительнее смерти. Так, в «Стихотворениях Самюэля Вуда»:

*Скажи себе: в том и другом конце земного пути
Нас терзает люта́я боль, боль рожденья,
Она никогда не стихает, в отличие от страха смерти.
Скажи себе: мы никогда не перестанем рождаться,
А мертвые, наоборот, перестают умирать.*

«Скажи себе». Тут, стало быть, рассказ, который я веду себе – или полагаю, что веду – сам, тогда как рассказывают его другие (но кто ведет сей рассказ, если я – брошенный ребенок? А по Фрейду, я думаю, что остаюсь таковым). Эта утрата, приходящая ко мне из упраздняющего непосредственность рассказа, есть первая мука (если допустить, что оные поддаются счету). Но другой (хотя и все той же) мукой является «Отчизна вне бытия, откуда я вырван был без вины» («Морские мегеры»). И еще одна (но не все ли та же?):

*Скажи себе: мы никогда не перестанем рождаться,
А мертвые, наоборот, перестают умирать.*

(«Стихотворения Самюэля Вуда»)

Итак, потребность в начале, являющая собой величайшую муку, покуда она остается всего лишь неким «быть может» (неоспоримая, однако же, иллюзия), коей, так и не начавшей быть или не в состоянии с «быть» покончить, угрожает уничтожение, совсем не похожа на смерть-исправительницу, уповать на которую предлагает нам Гегель.

Потребность, загадка.

Ребенок, оторванный от матери (от непосредственного, как он верил, единения), каковая в конце концов исторгает его слишком рано (но если он недостаточно велик, чтобы существовать в мире, то для непосредственно материнского, для «родины», он велик чрезмерно)⁷, ребенок символизирует начало в промежуточности. Он преодолел загадку вот-бытия, вживую представив другим ошеломляющее присутствие, но этой живостью ЗАГЛАЖИВАЯ его разочарованиями, тщетными вопросами, одновременно обретенным и утраченным молчанием. Он В ДОЛГУ перед началом (говорит Лиотар) и если не может с этим долгом расквитаться (ибо не может удовлетвориться ролью наследника, будь то даже сына «царя»), то не может, стало быть, прекратить рождаться, ПРИГОВОРЕН к рождению.

Тем не менее он представляется «возвышенным даром», «возвышенным приношением»⁸, но для ДРУГОГО, не для себя, если только его вдруг не пронзит загадка начала – словно молния, ужас ослепления которой ему уже не забыть.

Тот, кого называли непреклонным подростком.

⁷ Я отсылаю здесь к замечательному очерку Доминика Рабате: *Rabaté D. Louis-René des Forêts: la voix et le volume*. Éd. José Corti.

⁸ См. названное так эссе Жана-Люка Нанси в сборнике *Du Sublime*. Éd. Belin.

«Непреклонный» сам по себе или потому, что его так называли? И «непреклонный» (для называвших) – не то порицание, не то похвала. И он уже для себя не сама непреклонность, если непреклонен только в отношении тех, кто его так называет.

И все-таки: зачем рождаться? Почему нам никак не перестать рождаться? Почему даже по ту сторону самого конца (а конец – это, конечно же, абсолютное небытие) нам остается что-то вроде изначальности? Дело в том, что изначальна всегда прежде всего способность судить, сказать «нет» (или выбрать между «да» и «нет») гнусности, это ВОЗМОЖНОСТЬ СВОБОДЫ. Человек ЗРЕЛЫЙ, который ночью видит, как его судит «непреклонный подросток», судит за то, что он не до конца сдержал обещание, – как раз и есть все еще тот, кто не перестает зарождаться, рождаться в молчаливом долгу, все так же тяготеющем над ним по отношению к утерянному небытию: на-рождаться без выживания (не-рождаться).

Если не принадлежать к кругу мудрецов, говорит Самюэль Вуд. Мудрец – это удовлетворенный человек Гегеля, тот, для кого не осталось вопросов, поскольку он может ответить на все окончательно, ничего более не хотя, не желая, не меняя. Он мертв и не нуждается в Другом (в другом, который сопровождает и подает руку даже и в смерти). Абсолютно тот же Тот же.

Но для не-Гегеля остаются вопросы, словеса, молчания, и еще блаженное солнце, птичий щебет, песни, ускользающие от адской необходимости языка, ликование небесных созданий, музыка, удерживающая анакрузой тишину того, что все еще слышится или послышится в том, что не слышно.

*Сколько еще можно мечтать о языке,
Не порабощенном словами...*

...и не отказываться от памяти о желании *немых объятий* (того, возможно, что Левинас называет «лаской»).

Так сказано и почти не сказано.

В «Морских мегерах» есть следующее категорическое утверждение: *Ведь быть и более не быть – одно и то же проклятье*. В «Стихотворениях Самюэля Вуда» небытие, из которого рождаешься, и небытие, в которое умираешь, тоже наделены схожим смыслом и несмыслом, а сверх того стойкостью, непрерываемостью абсолютной прерывности.

В «Морских мегерах»:

И в изнывающей памяти, а это все, чем я ныне владею...

Память, которая, вдалеке от прустовской, никак не защищена: *Став ничем, ни о чем не помнить, даже не знать о смерти?*

И, наконец, осуждение или уничтожение рассказа, в котором не сохранится памятник пути от небытия к небытию.

И не будет памятника тому, кто отрекся от пройденного пути.

В обеих поэмах (разделенных, однако, катастрофическим Событием) имеет место один и тот же процесс или, скорее, нескончаемый процесс.

*И в изнывающей памяти, а это все, чем я ныне владею,
Я место ищу, где ребенок, которым я был, оставил свои
отпечатки.*

Отпечатки: следы не того, что имело место, а того, что так никогда и не произошло. Вот что удерживает нас в стороне от прустовских воспоминаний: воспоминаний безотчетных – триумфально подхваченных и способных отдалить смерть воскрешенным искусством.

И снова следы:

*Под вневременной аркой, где во всей чистоте восседает ничто,
Исчезнув так, что стерлись и следы моего пребывания...*

И тем не менее имеет место процесс, явка в суд (все в тех же «Морских мегерах») ребенка с ребенком, ставшим другим:

*Возник, чтобы тяжкую детскую муку снова во мне пробудить,
Ребенок иной, но захваченный тою же тайною мукой*⁹...

Очная ставка, не повторяясь, обретает в «Стихотворениях Самюэля Вуда» еще более неоспоримую форму всегда давнишнего и всегда нового процесса.

*Причина одна: ему виден глазами сознания
Тот, кого называли непреклонным подростком, вернувшийся,
чтобы вершить
Беспощадный суд над предателем-взрослым.
Лучше на этом суде сразу признать вину,
Чем в нажитой мудрости тщетно искать защиту.*

(С риском принять меланхоличную умиротворенность Гегеля.)

Но почему ребенок его мучает? Почему становится судьей? Да потому, что, как ребенок, которому всегда только предстоит родиться, он все еще наделен способностью судить и быть свободным, разоблачая ложь нас тиранивших в детстве.

А также потому, что судья и подсудимый остаются все тем же ребенком, чей невозможно смягчить взор правосудный, с сердцем, в котором жива еще юная гордость, живо искусство скрывать свои сильные стороны, дальновидность, средоточие наслаждения, откуда «он» должен (не зная, кто этот он) вновь начать заслушивать, произносить приговор.

И власть ее не ослабела с годами.

Это (снова) загадка, загадка странности детства – детства, которое знает о ней больше, поскольку ей не подходит никакой ответ, когда во весь голос – голос восхитительный, похищенный у всегда удерживающегося в нем безмолвия – произносит NON SERVIAM¹⁰, гордый в своей готовности на крайние бедствия отказ.

Не желая, не будучи в состоянии закончить, положусь пока что на изречение одного из хасидских Учителей (который всегда отказывался быть Учителем), рабби Нахмана из Брацлава.

«Нельзя быть старым!»

Что прежде всего можно понимать так: нельзя отказываться от самообновления, останавливаться на ответе, который не оставлял бы уже сомнений в вопросе – в конечном счете (но конца этому нет) прибегая к письму только для того, чтобы стереть написанное или, точнее,

⁹ Странная ошибка в цитировании. В «Мегерах»: «...тем же тайным миражем».]

¹⁰ Служить не буду (лат.) – приписываемая Люциферу формула его отпадения.]

записывая самим стиранием, удерживая вместе исчерпанность и неисчерпаемое: ИСЧЕЗНОВЕНИЕ, которое не иссякает.

Так он пришел к тому, чтобы написать тайную Книгу только для того, чтобы ее сжечь, и прославился как автор «Сожженной книги»¹¹.

Но это, возможно, побочный эффект мистической славы, в которой даже без смирения или воодушевления он наделяет себя возможностью некоего высшего конца.

Полагаю, что Луи-Рене Дефоре отвергает такую возможность. Конечное небытие не может помешать тому, чтобы рождение продолжалось, иначе говоря, всегда ЕСТЬ МЕСТО рождению, рождению в долгу у рождения, у молчания, которого ему недоставало, когда оно давало о нем зарок, но благодаря которому, даже и недостающему, поддерживаются дар благодати и благодать дара, смех, слезы, дикость и, может статься, наконец-то УДАЧА, что выпала, правда, слишком поздно и ничему не послужит как раз потому, что оказывается удачей, только уклоняясь и ускользая от любого использования, любой службы.

Не забудем, что эти стихотворения приписываются Самюэлю Вуду. Не выдуман ли он, чтобы переложить ответственность на кого-то другого, обретающего тем самым реальность ирреальности? Не какой-то ли это другой голос, который автор слышит только время от времени или которого бежит, чтобы не вскрылась его тайна и не прозвучали самые глубокие, самые катастрофические истины? Если никогда не бывает окончательного ответа, а лишь постоянное оспаривание, я остаюсь пораженным некоторыми почти безмятежными моментами, когда отрицательное не торжествует. Как в этих трех строках, отгоняющих, кажется, искушение нигилизма:

*Нет, тут нечто смутное по-иному:
Нежность, которая перехватила горло,
Долг неустанной, недремлющей дружбы.*

И потом десять строк, столь сильных, исполненных непревзойденного величия «конца», где воздается должное *не отсюда пришедшему голосу* (быть может, голосу Самюэля Вуда или самого безымянного), *неуязвимому для времени и распада*; голосу, который, даже если он *обманчив как сновиденье*, удерживает кое-что, что длится / *Даже после того, как потеряется смысл*. И почему? Потому, что *его ТЕМБР* (подчеркиваю я) *еще бродит вдали, словно гроза, / И трудно сказать: приближается или уходит*.

*

Голос, тембр, музыка. Не этими ли словами открывается безответный вопрос ЗАТАКТА, не попад временищей синкопы? Синкопа: даже воспринятая не субъективно, она может преподноситься нам в разных формах. И, для начала, снова Гегель, коли вместе с ним мы концептуально подхватываем начало только в конце и – *со смертью и через смерть* – в рождении: затакте, который упраздняет тогда непосредственность времени и, возможно, в меланхолии предельного удовлетворения упраздняется также и сам.

ЗАТАКТ: возможно, это иное ожидание возврата назад через оглядку в прошлое, где мерещится некое всегда уже утраченное, поскольку его никогда не было, настоящее.

¹¹ Я отсылаю к так и названной книге Марка-Алена Уакнена «Сожженная книга» (*Ouaknin M-A. Le Livre brûlé. Éd. Lieu Commun*), которая не только толкует хасидскую литературу, но и представляет собой замечательное введение к прочтению Талмуда. [По преданию, основатель одного из течений хасидизма рабби Нахман из Брацлава дал распоряжение еще при жизни сжечь рукопись своей наиболее потаенной книги, вошедшей в историю как «Сожженная книга».]

В заключение вернусь к такому таинственному, такому непроясненному опыту Луи-Рене Дефоре, разве что на крохи которого мне удалось намекнуть. Если у него счастье, несчастье родиться всегда подспудно присутствует в существе, которое в своем развитии полагает, что от него удаляется, так что рождение, продолжаясь без конца, всегда пребывает по ту сторону, то можно полагать, что молчание *infans*¹² всегда остается прецессией речи, подобно тому как небытие не упраздняется в бытии, даже если и кажется, что они сопрягаются в жутком раскачивании ИМЕЕТСЯ (бытие полагает, что завладевает небытием, но рождение упорствует – *Остинато* – в своем небытии, так и не выдав тайну).

Воспользовавшись термином, восходящим к древним грекам, но обретшим технический (не очень-то, впрочем, четко очерченный) смысл в XIX веке, я буду понимать опыт (синкопу сбоя) Луи-Рене Дефоре как своего рода анакрузу. У греков, судя по всему, анакруза – простое вступление, проба, к примеру, лиры. В XIX веке ее образцы усложняются: в первом, вступительном, такте уже не слышно ничего – или такой слабый тон, что он, кажется, исчезает и тем самым длится без длительности или дольше, чем длится, так что после него или исходя из него звучная наконец-таки нота разносится подчас поразительным взрывом, столь сильным взрывом или порывом, что ему только и остается спастись – падение – до новой тишины. Тем самым *до* и *после* смещают друг друга и не закреплены в определенном месте, причем опытное ухо не слышит в этом никакой неразберихи.

Так провозвестие первого или конечного детства прошло – в первом такте – через молчание-крик, еще животное и, однако, уже человеческое. Он сохранит эмблему сего первичного молчания (но было ли оно первым? Не было ли в предшествующем небытии – небытии отчизны или родины – молчаливого, самого что ни на есть интимного, самого что ни на есть прикровенного сообщения?), молчания, на которое ОБРЕЧЕН и которое в невозможном вызове ОБРЯЩЕТ. Молчания, которое, в согласии с музыкой, необъяснимым образом готово прерваться здесь возвышенным порывом хорового голоса, столь прекрасного (но это уже не красота), что вокруг него вновь воцаряется тишина, дабы только и был слышен его головокружительный подъем; такого, стало быть, молчания, в которое он впадает так полно, что тщетно было бы, отклоняясь в отчаянном воспоминании назад, надеяться его когда-либо вновь обрести¹³.

Отсюда, возможно, «обезумевшая» попытка появления, прелюдией к которой было исчезновение. Затакт, коему будет тщетно подражать искусность подголоска.

¹² Здесь: еще не научившегося говорить ребенка (лат.).]

¹³ В разговорном пении (*Sprachgesang*), каковое, особенно в нашу эпоху, представляется как бы вступлением голоса, издаётся – даже не издаётся, поскольку губы не размыкаются – первая нота, потом, с едва приоткрытым ртом, вторая, намеченная и задержанная как выдох; третья нота, совпадающая с первым словом стихотворения, является также и первой, которую надо петь, и возникает с тем большей силой, что первой покидает немзыкальную сферу. То есть требовалось пропеть нечто вроде умолчания (стыда?), примирить пение-речь с «речью с закрытым ртом», все еще молчание с молчанием, которое выпевается, обретает в голосе тембр. Совсем как в «Обезумевшей памяти», где мальчик-хорист, не отступаясь от своего немощствования, сначала поет именно что без пения, «*уголками губ*», лишь подражая вокальному усилию, пока не поддается – как головокружительному подъему, как разбушевавшемуся ветру, как вспышке молнии – пению, которое уводит выше самих небес, пока не замрет в конце в высшей точке.

Животное из Ласко

Мне бы хотелось напомнить, что впервые этот текст вышел в виде книги в издательстве G. L. M. в 1958 году. Сегодня переизданию надлежало бы не отменить, а вернуть – мимолетным воспоминанием, своего рода двойной данью дружбе, дружбе Рене Шара, дружбе Ги Леви Мано – то, чем мы обязаны поэзии как неизбывно преходящей вечности.
М. Б.

Безобразное животное

Вереницу изысканных стад замыкает комичным циклопом безобразная животица.

Слагаются ей в убранство восемь насмешек, расщепляют ее безумие.

Благочестиво рыгает тварь в сельском воздухе.

Вислые бока наболели, расперты, выпростать готовы приплод.

От копыт до тщетных бодал окутана она вонью.

Такою мне в Ласко на фризе является престранно переряженная мать,

Мудрость, чьи глаза полны слез.

Рене Шар

В «Федре» Платон упоминает, чтобы его осудить, о странном языке: вот кто-то говорит – и, однако же, никто не говорит; это и в самом деле речь, но она не думает того, что говорит, и говорит всегда одно и то же, неспособная выбрать себе собеседников, неспособная ответить, коли ей зададут вопрос, и защититься, коли на нее нападут, – участь, которая обрекает ее на обращение где угодно, как придется, и сулит истине стать случайным посевом; доверить такой речи истину – значит обречь оную на смерть. И Сократ предлагает держаться от этой речи как можно дальше, как от опасной болезни, и сохранять верность истинному языку, изустному, в котором речь наверняка обретает живую гарантию в присутствии того, кто ее произносит.

Письменная речь: речь мертвая, речь забвения. Это предельное недоверие к письму, все еще разделяемое и Платоном, показывает, какое сомнение мог порождать, какие проблемы мог вызывать новый обычай письменного общения: что это за речь, за которой не стоит личное поручительство правдивого и взыскующего истины человека? Уже запоздалый гуманизм Сократа оказывается здесь на равном расстоянии от двух миров, которые он не то что недооценивает, а решительно отвергает. С одной стороны, это безличное знание книги, не требующее гарантий от мысли одного человека, каковая никогда не истинна, ибо может стать истинной только в мире всех и каждого и через само установление такового мира. Подобное знание связано с развитием техники во всевозможных формах и превращает речь, письмо в технику.

Но, отвергая безличное знание книги, Сократ в то же время отвергает – пусть и с куда большим уважением – и другой безличный язык, чистую речь, которая доносит священное. Мы уже не из тех, говорит он, кому довольно было слушать голос дуба или камня. «Вы же, нынеш-

ние, хотите знать, кто это говорит и из каких он краев»¹⁴. Таким образом, все, что высказано против письменности, в равной степени способно послужить и для дискредитации оглашаемой речи гимна, когда оглашающий, будь то поэт или эхо поэта, является всего-навсего безответственным органом бесконечно превосходящего его языка.

В этом отношении письмо, все письменное, хоть оно и связано с развитием прозы, которое начинается с утратой стихом роли незаменимого орудия памяти, таинственным образом оказывается по существу близким к священной речи, чью странность оно, кажется, переносит в произведение, наследуя и ее чрезмерность, рискованность, не подвластную никакому расчету, и отвергающую всякие гарантии силу. Как и священная речь, написанное приходит неведомо откуда и, в отсутствие автора, в отсутствие начала, отсылает тем самым к чему-то более изначальному. За письменной речью никто не присутствует, но она дает голос отсутствию, как и оракул, в коем глаголет божественное: в речи оракула сам бог никогда не присутствует и говорит, стало быть, отсутствие бога. Так же как и письменна, оракул не оправдывает себя, не объясняет, не защищается: не бывает ни диалога с написанным, ни диалога с богом. Сократу не превозмочь удивления перед этим говорящим молчанием.

Перед странностью письменного произведения он испытывает в конечном счете ту же неловкость, что и перед произведением искусства, чья необычная сущность вызывает в нем недоверие, ежели не презрение: «В этом, Федр, дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их – они величаво и гордо молчат». Таким образом, его шокирует, кажется ему в письменности столь же «дурным», как и в живописи, молчание, величественное молчание, нечеловеческое по своей сути немоществование, которое привносит в искусство содрогание священных сил – тех, что со страхом и ужасом открывают человека чуждым ему областям.

Что может быть внушительнее сего изумления перед молчанием искусства, сей неловкости приверженца речей, человека, блюдущего честность живой речи: что же это такое, что обладает непреложностью предметов вечных и что, однако, – не более чем видимость; что же излагает истинные вещи, имея за собой всего-то пустоту, невозможность говорить, так что истинное в нем поддержать нечему, оно появляется без основания, являет собою скандал того, что *похоже* на истинное, будучи не более чем образом, и, через образ и схожесть, увлекает истину в глубины, где нет ни истины, ни смысла, ни даже заблуждения? Вот почему Платон и Сократ в том же отрывке спешат превратить письмо наряду с искусством в отнюдь не отменяющее серьезность развлечение, оставляемое на часы досуга, подобное тем садам в миниатюре, что искусственно возвращаются в корзинах для украшения празднеств и называются садами Адониса. Записанная речь, «том», окажется тем самым всего-навсего «садом письмен», способным в лучшем случае помянуть сочинения или события знания, никак не участвуя в трудах по их обнаружению. И мы видим, как Сократ вновь сближает письмо со священным, сближая его с празднованием, прерывающим трудовую деятельность преданного истинности человека, чтобы ввести его во время, где встречаются боги и люди, – во время праздника. Вот только древняя пророческая дикость дуба становится уже всего лишь милым садиком, а праздник – только лишь развлечением.

*

Порой задаешься вопросом: почему Рене Шар, поэт, связанный с нашей судьбой, чувствует себя глубинно близким к имени Гераклита, чью победоносную фигуру, чей «солнеч-

¹⁴ По переводу Леона Робена из «Плеяды». [Ср. используемый далее русский перевод А. Егунова: «А для тебя, наверное, важно, кто это говорит и откуда он».]

ный орлиный взор», «гордый, стойкий и тревожный гений» упоминал и он сам¹⁵, но которого вызывают в памяти, доносят до нас куда более насущным напоминанием многие его произведения, стихотворные сполохи, в которых стихотворение кажется сведенным к резкости чистой вспышки, к разрыву некоего решения.

Быть может, подступиться к ответу нам помогут две мысли Гераклита. Гераклит в некотором роде отвечает здесь Сократу, признавая, что истинная власть языка кроется как раз в том, что превращает безличную речь оракула в угрозу и скандал: «Владыка, чей оракул в Дельфах, ничего не выражает и ничего не скрывает, а указывает». Слово «указывает» возвращается здесь к своей образной силе и превращает слово в безмолвно направленный перст: «указательный палец с оторванным ногтем», каковой, ничего не говоря, ничего не пряча, открывает пространство, открывает его тому, кто открывает себя его приходу. Сократ, несомненно, прав: он взыскует не языка, который ничего не говорит и за которым ничего не скрывается, а надежной, обеспеченной присутствием речи, годной к обмену и для обмена созданной. Речь, на которую он полагается, – это всегда речь о чем-то и речь кого-то, то и другое всегда уже проявлено и присутствует, это никогда не речь начинающаяся. И тем самым обдуманно, с осмотрительностью, которую не стоит недооценивать, он отказывается от любого языка, обращенного к истоку, как от оракула, так и от произведения искусства, наделяющего начало голосом, вызывающего к исходному решению.

Язык, на котором говорит исток, – по сути своей язык пророческий. Это не означает, что он диктует последующие события, это значит, что он не опирается на что-то, что уже есть, – ни на какую-то текущую истину, ни на единственный уже проговоренный или проверенный язык. Он предвещает, потому что начинает. Он *указывает* на грядущее, потому что еще не говорит: язык будущего, поскольку сам как бы будущий язык, который все время себя опережает, обретая свой смысл и законность впереди себя, то есть будучи по существу неоправданным. Именно такова безрассудная мудрость Сивиллы, заставляющая слышать себя на протяжении тысячи лет, поскольку она никогда не слышится *теперь*; и этот язык, который открывает длительность, который порывает и прорывается, неулыбчив, непригляден и лишен прикрас – сама обнаженность первичной речи: «Сивилла, та, что пенящимся ртом, доносит лишённые приятности речи, без украшений и прикрас, не дает стихнуть своим оракулам на протяжении тысячи лет, ибо вдохновлена богом».

*

Если мы сочтем полезным выявить в общих чертах силу стихотворения, каким оно высвечивается в творчестве Рене Шара, достаточно, наверное, сказать, что оно и есть эта будущая речь, безличная и всегда еще грядущая, в которой решением начинающегося языка нам тем не менее исподволь говорится о том, что разыгрывается в самой близкой и самой непосредственной для нас судьбе. Это в полном смысле слова песнь предчувствия, обещания и пробуждения – не то чтобы оно поет о том, что случится завтра, или в нем в точности открывается грядущее, счастливое или несчастное, – но в пространстве, которое удерживается предчувствием, оно крепко привязывает речь к взлету и, через взлет речи, крепко удерживает присутствие некоего более широкого горизонта, утверждение первого дня. Грядущее редкостно, и не всякий наступающий день – день начинающийся. Еще редкостнее речь, которая в своей тишине составляет запас для речи грядущей и обращает нас, пусть и совсем вблизи нашего конца, к силе начала. В каждом из сочинений Рене Шара мы слышим, как поэзия произносит клятву, которая в тревоге и неуверенности соединяет ее с ее собственным грядущим, обяза-

¹⁵ В предисловии к новым переводам фрагментов Гераклита Эфесского, выполненным Ивом Баттистини и изданным в *Cahiers d'Art* (1948).

вает ее говорить лишь исходя из этого грядущего, дабы наперед придать сему пришествию твердость и обещание своей речи.

В «Первой мельнице»: «В процессе поисков поэта подчас выбрасывает на берег, где его ждали куда как позднее, уничтоженным». В «Формальном дележе»: «Каждому крушению доводов поэт отвечает залпом грядущего». В «Распыленном стихотворении»: «Поэзия, будущая жизнь внутри переиначенного человека». Во «Встающих на заре», чье название уже призывает «Вставших первыми»: «Завоевание и нескончаемое сохранение этого завоевания *впереди нас*, каковое проборматывает наше крушение, сбивает с толку разочарование». Или еще, в одном из недавних текстов, безрадостный вывод подобного рода: «Теперь я уже не так далек от линии стыка и того конечного мгновения, когда, поскольку через слияние и синтез все в моем рассудке станет отсутствием и обещанием не принадлежащего мне будущего, взмолюсь, чтобы вы примирились с моим безмолвием и меня отпустили»¹⁶.

Развязка в будущем безмолвии: как раз из него и поднимаются сегодня волнующие перипетии стихотворения, озаглавленного *Lettera amorosa*, где пространство и свобода любви, сокровенность любви поэта преподносятся нам с простотой нетронутых слов; и, несмотря на видимость, это все та же поэзия говорит нам здесь о самой себе, говорит под ликом страсти о своей всегда будущей сути, о своем порыве всегда по собственной воле явиться в своем самом что ни на есть реальном и самом что ни на есть жгучем настоящем: так она связана с желанием, каковое, как и она, есть кипение всего грядущего в ожоге мгновения, она с ним навечно соединена, как гласят слова в «Одни пребудут»: «Стихотворение – это свершившаяся любовь желания, оставшегося желанием», и как подтверждают страницы *Lettera amorosa*, где поэзия, кажется, стремится уловить где-то за светом неистовую отверстость, более изначальную впалость, через которую все освещается, и пробуждается, и обещается: «Неистовствует весь зев и голод по чему-то лучшему, чем свет (более впалому и более хваткому)»¹⁷.

Но все это только наброски. Вот что следовало бы еще уточнить: стихотворение, в коем стихотворение еще как бы грядет, в коем выдвинуто обещание, решение о начале, удерживает ту подчас краткую речь, которую можно было бы назвать сдержанной, не будь она прибереженным излишеством, избытком и щедростью источника. «Владыка Время! Дикие травы! Могучие ходоки!» Речь, которая не повторяет себя, которая собой не пользуется, которая не говорит того, что уже присутствует, которая не является неустанным раскачиванием сократовского диалога, но, как речь Дельфийского Владыки, является голосом, голосом, что еще ничего не сказал, что пробуждается и будит, подчас резким и требовательным голосом, что приходит издалика и зовет вдаль.

Потому-то, утверждая и поддерживая себя в постоянном восстании, она связывает стихотворение с величайшим риском, этому риску его вверяет, и подобное доверие к «весомой опасности», проясняя нашу собственную ситуацию, сулит поэзии приключение, каковым она и должна по своей сути быть, когда без гарантий и уверенности открывается свободе того, чему еще только предстоит произойти.

Сжатая, вновь замкнувшаяся на собственном беспокойстве речь, она окликает и тянет нас вперед, так что подчас, кажется, соединяет поэзию и мораль и говорит нам, что же от нас ждётся, но все это потому, что для самой себя она – то предписание, которое служит формой любого начала. Всякая начинающаяся речь, будь она даже самым что ни на есть мягким и скрытным поползновением, нас, бесконечно предваряя, потрясает и требует от нас наибольшего – как едва брезжащий рассвет, в котором проявляется все неистовство первого проблеска, как речь оракула, которая ничего не внушает, ни к чему не обязывает, даже не говорит, но превращает это безмолвие в повелительно направленный на неведомое перст.

¹⁶ Char R.] À une Sérénité crispée. [Paris:] Gallimard, 1951.

¹⁷ Char R.] Lettera amorosa. [Paris:] Gallimard, 1953.

*

Когда нас окликает неведомое, когда речь заимствует у оракула свой голос, который, хотя в нем и не говорит ничто насущное, заставляет слушающего вырваться из собственного настоящего, дабы подступить к самому себе как к тому, чего еще нет, речь эта зачастую нетерпима, надменна в своем неистовстве, каковое с суровостью неоспоримого приговора похищает нас у самих себя, знать о нас не зная. Пророки и провидцы вещают с тем большей непререкаемостью, что тому, что в них, собственно, говорит, до них нет дела: это пренебрежение вместе с робостью наделяет их властностью и придает их голосу больше твердости, нежели блеска.

Шанс стихотворения в том, чтобы избежать пророческой нетерпимости, и именно этот шанс с чистотой, которую мы едва ли осознаем, предоставляет нам творчество Рене Шара, говорящее с нами столь издавна, но с интимным пониманием, что делает его нам столь близким, – наделенное силой безличного, но призывающее нас к верности собственной судьбе, – творчество напряженное, но терпеливое, бурное и ровное, энергичное, концентрирующее в себе, во взрывчатой краткости мгновения, мощь образа и утверждения, которая «распыляет» стихотворение и все же сохраняет неспешность, преемственность и внятность непрерывности.

Откуда все это? Дело в том, что творчество Шара выговаривает начало, но путем длинного, терпеливого, безмолвного приближения к истоку – в глубинной жизни вселенной, доставляя ко вселенной доступ. Над этим творчеством властна природа, причем природа – это не только надежные земные вещи, солнце, воды, непреходящая мудрость людей, это даже не все вещи, не вселенская полнота, не бесконечность космоса, а то, что уже есть до «всего», непосредственное и очень далекое, то, что реальнее всех реальных вещей и что забывается в каждой вещи, связь, которую невозможно завязать и посредством которой все связывается и становится вселенной. В творчестве Рене Шара природа и есть это испытание истока, и именно в этом испытании, когда поэзия предоставлена выплеску безмерной свободы и глубине отсутствия времени, она познает пробуждение и, становясь начинающейся речью, становится речью начала, клятвенной речью грядущего. Вот почему она не есть предвосхищение, которое вызывает, пророчески устремлялось бы во времени и закрепляло, связывало будущее; не есть она и речь провидца на манер «расстройства» Рембо, но она «прозорлива» как то, что припасает и берегает, поддерживает и акклиматизирует глубинную жизнь и свободное общение всего, речь, в коей исток становится начинанием. «Великие прозорливцы предваряют климат, подчас определяют его, но не опережают факты. Они способны разве что набросать, исходя из этого климата, их призрачные очертания и, если нерешительны, заранее лишить их блеска. То, что произойдет, омывается, как и то, что прошло, по-своему окунаясь». «Но кто восстановит вокруг нас ту безмерность, ту реально созданную для нас плотность, что со всех сторон, отнюдь не божественно, нас омывала?» («К судорожной безмятежности».)¹⁸

*

Если речь стихотворения в творчестве Рене Шара вызывает в памяти речь мысли у Гераклита, какую та дошла до нас, обязаны мы этим, как кажется, отношению к истоку, отношению, как у одного, так и у другого не вполне уверенному в себе и не стойкому, а рваному и бурному. Ксенофан, несомненно, более молодой, чем Гераклит, но, как и он, из тех, кого Платон с немного насмешливой нежностью величает Старцами, был одним из странствующих, пере-

¹⁸ «Формальный дележ» так проясняет эту «безмерность» «погружения», составляющую само пространство песни, в которой живет вселенная: «В поэзии мы оказываемся вовлечены и определены – настолько, что обретаем нашу изначальную форму и пробные свойства – только исходя из общения и свободного сорасположения через нас самих всей целокупности вещей».

ходивших из края в край и кормившихся со своих песен аэдов; вот только то, что пело в его песне, уже было мыслью, речью, которая отметала легенды о богах, их беспощадно вопрошала и вопрошала самое себя, так что слушавшие ее присутствовали при страннейшем событии: рождении философии в поэме.

В опыте искусства и в возникновении произведения присутствует момент, когда последнее – еще только лишь невнятное неистовство, стремящееся и раскрыться, и закрыться, стремящееся и разыграться в открывающемся пространстве, и отступить в глубины утаивания; произведение оказывается тогда интимной борьбой непримиримых и нераздельных моментов, рваным сообщением между мерой произведения, обретающего возможность, и непомерностью произведения, жаждущего невозможности, между формой, в которой оно себя схватывает, и беспредельностью, в которой от себя отказывается, между произведением как начинанием – и истоком, исходя из коего произведению никогда не быть, где царит вечное не-ведение. На этой антагонистической истовости основано общение, и именно она в конце концов воплотится в форме потребности читать и потребности писать. Язык мысли и язык, разворачивающийся в поэтическом пении, суть как бы различные направления, которые принял сей изначальный диалог, но кажется, что в том и другом всякий раз, когда они отказываются от умиротворенной формы и возвращаются к своему источнику, в той или иной степени «живо» возобновляется эта куда более изначальная битва куда более невнятных потребностей, так что можно сказать, что любое поэтическое произведение в процессе своего возникновения является возвратом все к тому же изначальному оспариванию и что, даже будучи произведением, оно не перестает быть интимностью своего вечного рождения.

В сочинениях Рене Шара, как и во фрагментах Гераклита, мы то и дело сталкиваемся как раз с этим вечным сотворением, с жестокой битвой при былом, где через предрежащий ее смутный образ выходит на свет прозрачность мысли, где все та же речь, претерпев двойное насилие, словно проясняется обнаженным безмолвием мысли, словно сгущается, наполняется говорливой, непрестанной глубиной, бормотанием, в котором не удастся ничего расслышать. Голос дуба, суровый и замкнутый язык афоризма – именно так говорит с нами в невнятице первичной речи «престранно переряженная мать, Мудрость, чьи глаза полны слез», каковую, разглядывая фриз в Ласко, под обличем «Безобразного животного»¹⁹ распознал Рене Шар. Странная мудрость, слишком древняя для Сократа и все же слишком новая, которой, однако же, несмотря на неловкость, заставлявшую его держаться от нее подальше, он, надо думать, не чужд – тот, кто принимал от речи в качестве залога только присутствие живого человека и все же, чтобы поддержать свою речь, пошел на смерть.

¹⁹ Char R.] La Paroi et la Prairie. [Paris:] G. L. M., 1952.

Последний говорить

ein ins Stumme entglittenes
Ich

Ускользнувшее в немотствование
«я».

Wieder Begegnungen mit
vereinzelt Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.

Снова встречи с
разъединенными словами:
камнепад, жесткий тростник, время.

dass bewahrt sei
ein durchs Dunkel
getragenes Zeichen.

Платон: «Ведь никто не знает, что такое смерть», и Пауль Целан: «Никто не свидетель свидетелю». И, однако, всегда подбираем мы себе спутника: не себе, но чему-то в нас, вне нас, чему необходимо, чтобы нам не хватало самих себя для перехода через линию, коей нам не достичь. Спутника наперед утраченного, саму утрату, которая впредь – на нашем месте.

Где же искать свидетеля, коему свидетеля нет?

Говорящее здесь с нами добирается до нас предельным напряжением языка, его сосредоточением, необходимостью поддержать, подвести друг к другу в некоем единении, которое не создает единства, слова, отныне связанные, сопряженные ради чего-то другого, нежели смысл, лишь направленные к... И говорит с нами в этих, чаще всего очень коротких стихотворениях, в которых выражения, фразы кажутся – ритмом своей неопределенной краткости – окруженными белизной, как раз то, что белизна эта, эти перебои, эти затихания суть не паузы или интервалы, позволяющие перевести при чтении дух, что они – составные части почти не дающей послаблений строгости, некой внесловесной строгости, чье назначение не в том, чтобы нести смысл, словно пустота – не столько нехватка, сколько насыщенность: пустота, насыщенная пустотою. И тем не менее я, может статься, в первую очередь задержусь вовсе не на этом, а на том, что подобный язык, часто очень жесткий (как в некоторых поздних стихах Гёльдерлина), не жесткий – нечто пронзительное, слишком высокий, чтобы стать песней, звук, – никогда не прибегает в речи к насилию, не ранит другого, не обуреваем никакими воинственными или разрушительными намерениями: словно уже произошло саморазрушение – чтобы сохранить другого или чтобы «сохранен был знак, проносимый во тьме».

mit der untrüglichen Spur:

...in der Dünung

wandernder Worte

Gras, auseinandergeschrieben

Lies nicht mehr – schau!

Schau nicht mehr – geh!

zur Blindheit über-
redete Augen.

Augen weltblind,
Augen im Sterbegeklüft,
Augen Augen:

К чему стремится этот язык? *Sprachgitter*: говорить, уж не держаться ли это за решеткой – решеткой тюремной, – сквозь которую себя сулит (в себе отказывает) свобода вовне: снег, ночь, место, коему есть имя, коему его нет; или же это значит считать себя наделенным сей решеткой, внушающей надежду, что будет что расшифровать; и тем самым побуждающей сызнова замкнуться в иллюзии, что смысл или истина свободны будут там, в краю, «где след не обманет». Но, так же как письмо прочитывается в виде некоей вещи – некоего сгущаемого в ту или иную вещь ей внешнего – отнюдь не для того, чтобы эту вещь обозначить, а чтобы вписаться тем самым в «зыбь вечноподвижных слов», не прочитывается ли и внешнее как некое письмо, письмо без связей, всегда уже вне самого себя: «трава, врозь писанная»? Может статься, подмогой будет – подмога ли это, зов ли? – довериться по ту сторону сети языка («глаз, глаза кругляшок меж прутьев») ожиданию более широкого взгляда, некоей возможности видеть, видеть и без слов, обозначающих видение:

хватит читать – смотри!
хватит смотреть – ступай!

итак, видение (может быть), но всегда в *виду* движения, сопряженное с движением: словно идти нужно на зов тех глаз, что видят за пределами того, что можно видеть: «глаза, ослепшие к миру, глаза, заговоренные до слепоты», и смотрят (или занимают место) «в череде трещин умирания».

Глаза, ослепшие к миру,
Глаза в расщелинах умирания,
Глаза глаза:
Хватит читать – смотри!
Хватит смотреть – ступай!

Движение без цели. Час всегда последний:

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist —

bist zuhause.

die Nacht
braucht keine Sterne,

nirgends
fragt es nach dir.

Das umhergestossene
Immer-Licht, lehmgelb,
hinter
Planetenhäuptern.
Erfundene
Blicke, Seh-
narben,
ins Raumschiff gekerbt,
betteln im Erden-
münder.

Ступай, твоему часу
нет ровни, ты же —
сюда вернулся.

Движение, которое тем не менее не прерывается: утверждение возврата делает его лишь более бесплодным; медленное движение колеса, вращающегося само собою и вокруг самого себя, спицы на чернеющем поле, быть может, ночь, ночное колесо звезд, но

ночи
нужды нет в звездах

как и

нигде
о тебе не спросят.

Вне: там, куда ведут глаза, — глаза, отделенные от существа, их можно посчитать одиночными и безличными:

нескончаемый свет, глинисто-желтый,
колеблющийся тут и там
позади

главных планет.
Взгляды
изобретенные, шрамы,
чтобы видеть,
врезанные в космический корабль,
глаза

которые, развоплощенные, лишены способности к общению, блуждающие,

вымаливают рты
земные.

Erblinde schon heute:
auch die Ewigkeit steht voller Augen-

Unverhüllt an den Toren des Traumes
streitet ein einsames Aug.
Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinernem Lid.
O dieses trunkene Aug,
das hier umherirrt wie wir
und uns zuweilen
staunend in eins schaut.
Eräugtes
Dunkel darin.
Augen und Mund stehn so offeh und leer, Herr.
Dein Aug, so blind wie der Stein.
Blume – ein Blindenwort.
Gesänge:
Augenstimmen, im Chor,
Du bist,
wo dein Aug ist, du bist
oben, bist
unten, ich
finde hinaus.

Глаза, звездами усыпающие вечность («вечность встает, полная глаз»); отсюда, может
статься, желание ослепнуть:

Ослепни немедленно:
вечности и без того достанет глаз

Но лишиться себя зрения – лишний способ видеть. Одержимость глазами указывает на
нечто отличное от видимого.

Открытый вратам сна
не сдается глаз одинокий.
Окажется рядом с нашим
еще один глаз
чужой: немой
под каменеющим веком.
О глаз этот пьяный,
который вокруг, как мы,
блуждает здесь и подчас
удивленно на нас глядит.
Настигла там
темноту сила глаза.
Глаза и рот – так отверсты и так пусты, о Боже.
Твой глаз слеп как камень.
Цветок – слово слепца.
Пение:
голоса глаз в хоре,
Ты
там, где твой глаз, ты —
наверху,
внизу; я
обращаюсь вне.

In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da,
in der Luft.

В воздухе пребывает твой корень, там,
в воздухе.

wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
liegt man nicht eng

на воздухах мы роём могилу,
там лежать не так тесно.

draussen bei
den andern Welten.

снаружи, у
других миров

...hinaus
in Unland und Unzeit...

...вне,
в непространство и невремя (невовремя)...

Weiss,
was sich uns regt

ohne Gewicht,
was wir tauschen.
Weiss und Leicht:
lass es wandern.

Белое,
что мельтешит для нас,
невесомое,
что мы меняем.
Белое, Легкое —
скитается пусть.

Соотнесенность с внешним, никогда еще не данная, — попытка движения или продвижения, отношение без привязанностей и корней, — не только указана этой пустой трансцендентностью пустых глаз, но и напрямую утверждена Паулем Целаном в прозаических фрагментах как ее возможность: говорить с вещами. «Мы, когда говорим так с вещами, не переставая вопрошать их о том, откуда они приходят и куда идут, вопрос *всегда открытый, с которым не покончить*, указующий на Открытое, пустое, свободное — туда, где мы оказываемся далеко *вовне*. Такое место ищет и стихотворение».

Это внешнее, а оно — отнюдь не природа, по крайней мере не та, которую поминал еще Гёльдерлин, даже если и ассоциируется с пространством, с мирами, планетами и звездами, с неким космическим, подчас ослепительным, знаком, внешнее далекости, все еще любезного далёко, добирается до нас упрямо возвращающимися словами (выбранными, может стать, притяжением нашего прочтения), — *Schnee, Ferne, Nacht, Asche*, — возвращающимися словно для того, чтобы уверить нас в соотнесенности с реальностью или рассыпчатой, мягкой, легкой, может быть, даже радушной материей, но подобное впечатление тут же смещается в сторону бесплодности *камня* (слово это почти всегда под рукой), *мела, известняка, гравия* (*Kalk, Kiesel, Kreide*), а дальше и снега, чья стерильная белизна — белое все белей и белей (кристалл, кристалл), без усиления или наращивания: белое, лежащее в основе того, что основы не имеет:

Flügelnacht, weither gekommen und nun
für immer gespannt
über Kreide und Kalk.
Kiesel, abgrundhin rollend.
Schnee. Und mehr noch des Weissen.

Augen, weltblind, im
Sterbegeklüft: Ich komm,
Hartwuchs im Herzen.
Ich komm.

die Welt, ein Tausendkristall
Мир, тысячекристалльность

Atemkristall

Кристалл дыхания

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett
Kristall um Kristall,
zeittiefgegittert, wir fallen,
wir fallen und liegen und fallen.

Und fallen:
Wir waren. Wir sind.
Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.
In den Gängen, den Gängen.
Du darfst mich getrost mit Schnee bewirten:

Ночь крылом пришла издалека и вот
простерлась навсегда
над мелом и известняком.
Щебень, катящийся в бездну.
Снег. Белого все больше.

Schneebett: снежная постель, нежность этого заголовка не сулит ничего утешительного:

Глаза, слепые к миру, в
черере трещин умирания: иду,
в сердце рост жесткий.
Иду я.

Притяжение, призыв упасть. Но *я* здесь не одиноко, оно переходит в *мы*, и это падение вдвоем единит – вплоть до настоящего – даже то, что падает:

Снежная постель под нами двоими, снежная постель.
Кристалл среди кристаллов,
переплетенные в глубинах времени, мы падаем,
мы падаем и покоимся и падаем.

И падаем:
Мы были. Мы есть.
Мы с ночью плоть одна.
В проходах, в проходах.
Ты можешь не боясь угостить меня снегом:

Это падение вдвоем отличает всегда направленное, намагниченное отношение, которое ничто не в силах разорвать и которое одиночество все еще несет в себе:

Ich kann Dich noch sehn: ein Echo,
ertastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.
Dein Gesicht scheut leise,
wenn es auf einmal

lampenhaft hell wird
in mir, an der Stelle,
wo man am schmerzlichsten Nie sagt.

(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknoten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)

(Wäre ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter *einem* Passat?
Wir sind Fremde.)

Ich bin du, wenn ich ich bin.

Я – это ты, когда я – это я.

Я могу тебя еще видеть: эхо,
достижимо которое ощупью
слов, на гребне
Прощания.
Твое лицо слегка пугается,
Когда вдруг
вспыхнет свет как от лампы
во мне, на том месте,
где больней всего говорят: Никогда.

Боль, и только боль, без протеста и злобы:

(На отвесной бечеве
дыхания, тогда,
выше высока,
между двумя узлами боли, покуда
взбиралась к нам белая татарская луна,
в тебя, в тебя я зарывался.)

Все это между скобками, словно промежуток приберегает мысль, которая там, где всего не хватает, все еще остается даром, памяткой, общим прикосновением:

(Будь я как ты, а ты как я,
уж не стояли б вместе

под *одним* пассатом?
Мы чужаки.)

Wir sind Fremde: чужаки, но чужаки оба; вынужденные сообща претерпевать и ту растерянность расстояния, которая удерживает нас абсолютно врозь. «Мы чужаки». Точно так же и – когда молчанье – два молчания наполняют нам рот:

zwei
Mundvoll Schweigen.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.
Ho-
sanna.

...das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

...сто-
языкое мое сти-
хотворенье, нетворенье.

Ja.
Orkane, Par-
tikelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen – er
war-gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:

Запомним это, если сможем: «двойным молчаньем полон рот».

Нельзя ли тогда сказать, что поэтическое утверждение у Пауля Целана – всегда, быть может, удаленное и от надежды, и от истины, но всегда в движении и к тому, и к другому – оставляет нечто, если не для надежды, то для мысли, в кратких фразах, которые внезапно вспыхивают даже после того, как все погрузилось во мрак: «ночи нужды нет в звездах <...> у звезды есть еще свет».

И вот,
стоят еще храмы.
У звезды

есть еще свет.
Ничто,
ничто не потеряно.
О-
санна.

То есть даже если мы произнесем слово Ничто с большой буквы, в его отрывистой немецкой жесткости, все равно можно добавить: ничто не потеряно, так что само ничто, возможно, сочленено с потерей. В то время как древнееврейский возглас ликования членится, начинаясь со стога.

И вот еще:

Да.
Ураганы, час-
тицы в вихре, оставалось
время – выпытать у камня,
он был гостеприимен, не
перебил нас. Как
счастливы мы были:

Singbarer Rest...

– Entmündigte Lippe, melde,
dass etwas geschieht, noch immer,
unweit von dir.

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

O diese wandernde leere
gastliche Mitte. Getrennt,
fall ich dir zu, fällst
du mir...
Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Или в другом месте:

Поющий остаток

со следующим финалом:

Запретная, безротая губа,
скажи,
что что-то еще происходит
невдалеке от тебя.

Фраза, написанная с жуткой простотой, предназначенная остаться в нас, в неуверенности, за которую она держится, неся переплетенными движением надежды и неподвижность тоски, потребность в невозможном, ибо из запретного, только из запретного может прийти то, что можно сказать: «вот хлеб – жевать письмá зубами».

Да, даже там, где царит ничто, даже когда вершит труды свои разлука, отношения, пусть прерванные, не разорваны.

О пустота блуждающего центра,
гостеприимца. Разлученные,
я падаю в тебя, ты падаешь
в меня...
Ничто
мы были, есть,
останемся в цветущем:
ничто-жною,
ничейной розой.

...Es ist,
ich weiß es, nicht wahr,
dass wir lebten, es ging
blind nur ein Atem zwischen
Dort und Nicht-da und Zuweilen <...>
ich weiß,
ich weiß und du weißt, wir wussten,
wir wussten nicht, wir
waren ja da und nicht dort,
und zuweilen, wenn
nur das Nichts zwischen uns stand, fanden
wir ganz zueinander.

Sichtbares, Hörbares, das
frei-
werdende Zeltwort:
Mitsammen.

И следующее, что нужно заново воспринять во всей жесткости:

...Это

я знаю, неправда,
что жили мы, только
слепым проходило дыхание между
там и не здесь и подчас...
я знаю,
знаю я и знаешь ты, мы знали,
не знали мы, мы
были там ведь и не там – подчас,
когда меж нами
вставало лишь Ничто,
оказывались мы
скрепленными друг с другом.

Так что при переходе через пустыню (анабасис) всегда сохраняется, словно чтобы укрыться в нем, некое свободное слово, которое можно увидеть, услышать: «быть вместе».

Глаза, слепые к миру, в череде
трещин умирания. Иду,
в сердце рост жесткий.
Иду я.

Die Nacht besamt, als könnt es
noch andere geben, nächtiger als
diese...

Tief
in der Zeiteinschränkung,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.

Глубоко
в расщелине времен,
возле льда сотов
ждет дыхания кристалл,
неопровержимое твоё
свидетельство.

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Зачарованный, перечитываю я эти слова, и сами написанные под чарами. В основе основ, в бездонной глубине потусторонней шахты (*In der Jenseits Kaue*) царит ночь, ночь осеняет, роится, словно есть еще и другая ночь, ночнее этой. Там ночь, но в ночи опять и очи – глаза? – шрамы вместо зрения, они зовут, они влекут, и приходится им отвечать: «иду», иду с жестким ростом в сердце. Куда пойти? Пойти-то ведь некуда, только туда, где в череде трещин-рас-

щелин умирания чарует (но не светит) непрерывный свет. *Im Sterbegeklüft*. Не единственный разлом или трещина, а бесконечная череда – серия – расщелин, нечто, что открывается и не открывается – или открывается всегда уже закрывшимся, а не зияние пропасти, когда оставалось бы только соскользнуть в безбрежную, бездонную пустоту; скорее щели или трещины, что схватывают нас своей узостью, стискивают безволием, в невозможности погружения не позволяя пасть в свободном, пусть даже вечном падении: вот оно, может быть, умирание, жесткий рост умирания в сердце, свидетель без свидетеля, которому Целан дал голос, объединяя его «с голосами, пропитанными ночью, с голосом – когда уже нет голосов, только запоздалый шорох, чуждый часам, любой мысли подносимый в подарок».

...der Tod ist ein Meister aus Deutschland

...смерть, мастер из Германии

(«*Todesfuge*»)

Смерть, речь. В прозаических отрывках, где Целан излагает свои поэтические намерения, он никогда не отрекается от самого наличия таковых. В «Бременской речи»: «Стихотворение всегда в пути, всегда соотнесено с чем-то, к чему-то стремится. К чему? К чему-то открытому и годному для обитания, к некоему Ты, с которым можно было бы, может статься, говорить, к близкой к речи реальности». И в той же короткой речи с предельной простотой и сдержанностью Целан намекает на то, чем для него – а через него и для нас – была не отнятая возможность писать стихи на том самом языке, сквозь который на него, на его близких, на миллионы евреев и неевреев, снизошла смерть, событие без ответа. «Доступным, близким и не утраченным среди всего, что пришлось потерять, оставалось только одно – язык. Да, он вопреки всему утрачен не был. Но ему выпало пройти через отсутствие на себя ответов, через жуткую немоту, через тысячекратно сгустившиеся тени убийственной речи. Он проходил, не давая себе слов для того, что имело место. Но он прошел через это место События. Прошел и смог снова вернуться на свет, *обогащенный* всем этим. На этом-то языке все эти годы и годы, пришедшие следом, пытался я писать стихи: чтобы говорить, чтобы отыскать ориентиры и выяснить, где же я оказался и куда держать путь, чтобы для меня вырисовалась какая-то реальность. Было это, как мы видим, событие, движение, путешествие, была это попытка обрести направление».

«Говори и ты, хоть говорить – последний». Вот что стихотворение – и теперь мы, чего доброго, лучше подготовлены, чтобы это понять, – дает нам прочесть, дает нам пережить, дозволяя подхватить еще раз то движение поэзии, каким его на грани ироничности предложил нам Целан: «Поэзия, дамы и господа: речь бесконечного, речь тщетной смерти и всего лишь Ничто». Прочтем же это стихотворение в скрепленном ныне печатью молчании, которое он нам с болью принес:

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich —
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,

gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:
sich, wie's lebendig wird rings —
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblöfter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünn wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.

Говори и ты,
последним – говори,
скажи свое.

Говори —
Однако не отделяй от Да Нет.
Дай своей речи еще и смысл:
дав ей тень.

Дай ей немало тени,
дай столько тени,
сколько вокруг тебя отброшено, ты знаешь,
меж Полночью и Полднем и Полночью.

Взгляни вокруг:
смотри, кругом все оживает.
При смерти! Живое!
Правду молвит, кто тенью говорит.

Смотри, как место, где ты стоишь, сжимается:
Куда теперь, когда не стало тени, куда податься?
Вверх. На ощупь, вверх ступай.
Худеешь, не узнать тебя, тончаешь!
Весь истончился – в нить,
по которой спуститься хочет звезда,
чтобы плавать внизу, в самом низу,
там, где видит она себя
искрящей: в зыби
вечноподвижных слов.

Анри Мишо,
незримо протянувшему нам руку,
чтобы отвести к иной незримости.

*Уйти,
Неважно как, уйти.*

И длинным лезвием своим поток воды прервет слова.

Мишель Фуко, каким я его себе представляю

Несколько личных замечаний. Если быть точным, с Мишелем Фуко у меня не было никаких личных отношений. Я встречался с ним лишь однажды – во дворе Сорбонны во время событий Мая 68-го, быть может, в июне или июле (но мне сказали, что его там не было), когда я обратился к нему с несколькими словами, причем он не знал, кто с ним говорит (что бы ни говорили хулители Мая, это было замечательное время, когда каждый мог заговорить с каждым – анонимный, безличный, просто человек среди других людей, и одной этой причины хватало, чтобы его принимали). Во время этих из ряда вон выходящих событий я, взирая на пустое место, которое ему следовало бы занимать, и в самом деле часто повторял: «Но почему же здесь нет Фуко?» – воздавая тем самым должное силе его обаяния. На что мне отвечали ни в коей мере меня не удовлетворявшей отговоркой: «он присматривается» или же «он за границей». Но ведь множество иностранцев, даже далекие японцы, были тут как тут. Вот так-то мы, быть может, и разминулись.

Как бы там ни было, первая его книга, которая принесла ему известность, попала ко мне, будучи еще почти что безымянной рукописью. Была она тогда на руках у Роже Кайуа, и он предлагал ее многим из нас. Я напоминаю о роли Кайуа, поскольку она, как мне кажется, до сих пор остается неизвестной. Сам Кайуа далеко не всегда был облакан официальными авторитетами в той или иной отрасли. Слишком многим он интересовался. Консерватор, новатор, всегда чуть в стороне, он не входил в общество хранителей утвержденного знания. Вдобавок он выработал свой собственный, изумительно – иногда до излишества – красивый стиль и в результате счел себя призванным присматривать – весьма придирчивый ревнитель – за соблюдением норм французского языка. Стиль Фуко своим великолепием и своей точностью – качества на первый взгляд противоречивые – поверг его в недоумение. Он сомневался, не разрушает ли этот высокий барочный стиль особую, исключительную ученость Фуко, многообразные черты которой – философские, социологические, исторические – его и стесняли, и вдохновляли. Быть может, он видел в Фуко своего двойника, грозившего присвоить его наследие. Никому не по нраву узнать вдруг себя – чужим – в зеркале, где видишь обычно не свою копию, а того, кем хотел бы быть.

Первая книга Фуко (будем считать, что она была первой) выдвинула на передний план те отношения со словесностью, которые будут в дальнейшем нуждаться в исправлении. Слово «безумие» оказалось источником двусмысленности. Фуко рассуждал о безумии лишь косвенно, в первую же очередь занимала его та власть исключения, которая была в один прекрасный (или ужасный) день введена в действие простым административным указом, решением, каковое, разграничив общество не на добрых и злых, а на разумных и неразумных, заставило признать нечистоту разума и двусмысленность отношений, которые власть – в данном случае верховная – установит с тем, что лучше всего делится, ничуть не скрывая, что ей было бы отнюдь не так легко править без разделения. Существенно как раз разделение, существенно исключение, а не то, что именно исключают или разделяют. До чего же все-таки странна история, если ее переворачивает простой указ, а не грандиозные битвы или принципиальные споры монархов. Кроме того, разделение это, ни в малейшей степени не являясь актом злой воли, направленным на наказание существ, опасных своей несомненной асоциальностью (бездельников, бедняков, развратников, богохульников, сумасбродов и, наконец, безумцев или безмозглых), должно – двусмысленность еще более грозная – брать их под опеку, предоставлять им уход, пищу, благословение. Не давать больным умирать на улицах, бедным – становиться, чтобы выжить, преступниками, развратникам – развращать скромников, приучая их к виду и вкусу дурных нравов: это ничуть не отвратительно; напротив, как раз здесь знаменующая собой прогресс отправка точка тех перемен, которые добрые наставники сочтут превосходными.

Итак, с первой же своей книги Фуко исследовал проблемы, испокон века относившиеся к философии (разум, неразумие), но делал это окольными путями – через историю и социологию, – подчеркивая и выдвигая в истории на первый план некоторую прерывность (малое событие многое меняет), не обращая эту прерывность в разрыв (до безумцев имелись прокаженные, и именно в местах – материальных и духовных, – которые опустели после исчезновения прокаженных, были устроены прибежища для других исключаемых, подобно тому как сама эта необходимость исключать упорно сохраняется в неожиданных формах, которые ее то проявляют, то утаивают).

Человек в опасности

Не мешало бы спросить себя, почему слово «безумие» сохранило – даже у Фуко – заметную вопрошающую силу. По меньшей мере дважды упрекает себя Фуко в том, что поддался искушению идеей, будто безумие обладает некоей глубиной, будто оно составляет внеположный истории фундаментальный опыт, свидетелями, жертвами или героями которого были и еще способны быть поэты (и художники). Если это и была ошибка, она Фуко благоприятствовала, поскольку благодаря ей (и Ницше) он осознал отсутствие у себя особого вкуса к понятию глубины, дабы преследовать потом в дискурсах скрытые смыслы, интригующие секреты, иначе говоря – второе и третье дно смысла, которые действительно не изучить до конца, не развенчав сам смысл, как в словах – означаемое, да и означающее тоже.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.