

П Е Р Е В О Д Ы

Морис Бланшо

Из книги "ГРЯДУЩАЯ КНИГА"
(пер. с франц. А. Скард-Лапидуса)

Пение Сирен. Встреча с воображаемым.

Сирены: вполне вероятно, что они и в самом деле пели, но не удовлетворяли, лишь давая понять, в каком направлении открывались истинные источники и истинное счастье пения. Тем не менее, своими несовершенными песнями, которые были лишь грядущим пением, они направляли мореплавателя к тому пространству, где "петь" начнется на самом деле. Они, стало быть, его не обманывали, они и в самом деле вели к цели. Но что случалось, после того, как место было достигнуто? Что это было за место? Место, где только и оставалось, что исчезнуть, поскольку музыка в том краю истока и начала сама исчезала полнее, чем в любом другом месте мира: море, где, заткнув уши, шли ко дну живущие и где Сирены в доказательство своей доброй воли должны были, и они тоже, однажды исчезнуть.

Какова была природа пения Сирен? В чем состоял его изъян? Почему изъян этот делал его столь могущественным? Одни всегда отвечали: это было нечеловеческое пение – естественный, без сомнения, шум (где взять иные?), но за пределами естества, во всем человеку чуждый, очень тихий и пробуждающий в нем то предельное удовольствие падать, удовлетворение от которого не испытать в нормальных условиях жизни. Но, говорят другие, более странным было его очарование: воспроизводило оно лишь обычное человеческое пение, и тем, что Сирены, будучи всего-навсего животными, пусть даже и – по причине отблеска женской красоты, очень красивыми, могли петь, как поют люди, делали они свое пение столь необычным, что в том, кто их слушал, порождали они подозрение в нечеловечности любого человеческого пения. Так, стало быть, от отчаяния страдали люди, страстно захваченные своим собственным пением? От отчаяния, очень близкого к восхищению. В этом реальном пении, обыденном и тайном, пении простом и повседневном, было нечто чудесное, что им надлежало вдруг узнать, ирреально пропетое силами чуждыми и, так сказать, воображаемыми, песнь бездны, которая, будучи однажды услышанной, отверзла в каждой речи бездну и настойчиво звала в ней исчезнуть.

Это пение, не нужно этого недооценивать, адресовалось мореплавателям, рисковым людям с дерзким воображением, и само оно тоже было плаванием: оно было расстоянием и раскрывало не что иное как возможность покрыть это расстояние, сделать из пения движение к пению, а из этого движения – выражение самого огромного желания. Странное плавание, но к какой цели? Всегда оста-

валась возможность подумать, что все те, кто к ней приближались, только и сделали, что к ней приблизились, а погибли от нетерпения, за то, что преждевременно утверждали: это здесь; здесь; я брошу якорь. Согласно другим, напротив, было слишком поздно: цель всегда оставалась проиденной; очарование неким загадочным обещанием выявляло в людях их неверность самим себе, своему человеческому пению и даже сущности пения, пробуждая надежду и желание чудесного потусторонья, а по ту сторону показывалась лишь пустыня, словно отчий край музыки был единственным местом, совершиенно музыки лишенным, местом бесплодия и засухи, где тишина, как шум, сжигала в том, кто был к этому предрасположен, любой путь, ведущий к пению. Так, значит, в этот призыв глубин было заложено нечто дурное? Не были ли Сирены, как обычай и стремится нас в том убедить, лишь ложными голосами, которых не надо было слушать, соблазнительным обманом, сопротивляться которому под силу лишь существам вероломным и изворотливым?

Люди всегда не слишком благородно пытались опорочить Сирен, пошло обвиняя их во лжи: лжецы, когда они пели, обманщицы, когда томились, вымысел, когда их касались; целиком несуществующие ребяческим несуществованием, для искоренения которого у Улисса хватило здравого смысла.

Да, правда, Улисс их победил, но каким способом? Улисс, упостство и осмотрительность Улисса, его коварство, которое побудило его насладиться зреющим Сирен без риска и не принимая его последствий, это малодушное, заурядное и смирное наслаждение, умеренное, как и подобает греку декаданса, которому никогда не заслужить участь быть героем "Илиады", это счастливое и уверенное малодушие, основанное, впрочем, на привилегии, ставящей его вне общих условий, в то время как остальные ни в коей мере не имеют права на счастье избранных, и лишь право на удовольствие видеть, как их вождь забавно кривляется, в экстазе гримасничая в пустоту, право, также, на удовлетворение от господства над своим господином (именно здесь, без сомнения, полученный ими урок, истинное пение Сирен – для них): отношения Улисса, этой удивительной глухоты того, кто глух, поскольку слышит, оказалось достаточно, чтобы передать Сиренам отчаяние, доселе предназначавшееся людям, и посредством этого отчаяния превратить их в реальных прекрасных девушек, один–единственный раз реальных и достойных своих обещаний, то есть способных исчезнуть в истине и глубине своего пения.

Хотя Сирены и были побеждены силой техники, которая всегда

будет претендовать на то, чтобы безопасно играть с силами ирреальными (вдохновенными), Улисс не был ими, однако, покинут. Они завлекут его еще туда, куда он не хотел попасть, и, скрытые в недрах ставшей их могилой "Одиссеи", они вовлекут его, его и многих других в то плаванье – счастливое, несчастное, каковое есть плаванье рассказа, пение теперь уже не непосредственное, но рассказанное, сделавшееся тем самым с виду безобидным, ода, ставшая эпизодом.

Тайный закон рассказа.

Это не аллегория. Весьма неясная борьба разворачивается между любым рассказом и встречей с Сиренами, тем загадочным пением, которое могущественно своим изъянам. Борьба, где благородство Улисса, все то, что в нем есть от человеческой истины, от мистификации, от упрямой склонности не играть в игру богов, всегда использовалось и совершенствовалось. Из этой борьбы и рождалось то, что называют романом. В романе на передний план выходит предварительное плавание, плавание, которое приводит Улисса к самой точке встречи. Плавание это – вполне человеческая история, оно затрагивает человеческое время, связано с людскими страстями, оно действительно имеет место, и оно достаточно богато и достаточно разнообразно, чтобы поглотить все силы и захватить всем вниманием повествователя. Рассказ, став романом, отнюдь не кажется обедневшим, он становится полнотой и богатством некоторого исследования, которое то охватывает всю безмерность плаванья, то ограничивается небольшим квадратом пространства на палубе, спускается в глубины корабля, где никогда не узнать, что такое надежда моря. Над мореплавателями довлеет следующий приказ: пусть будет исключен любой намек на цель и на предназначение. С полным правом, конечно. Никто не может отправиться в путь с решительным намерением достичь острова Капри, никто не может взять на него курс, а кто решился бы на это, не добрался бы, кроме как по случайности, с которой он связан согласием, проникнуть в которое трудно. Слово приказа есть, стало быть, и слово тишины, молчания, забвения.

Надо признать, что предопределенной скромности, желания ни на что не претендовать и ни к чему не подводить хватало, чтобы сделать из многих романов безупречные книги, а из романного жанра – наиболее симпатичный из жанров, который ставит себе в каче-

стве задания посредством сдержанности и жизнерадостной никчемности забыть то, что другие унижают, называя его существенным. Развлечение – его глубинное пение. Беспрестанно менять направление, идти, будто бы случайно и избегая всякой цели, в беспокойном движении, которое преобразуется в счастливую рассеянность, таково было его первое и наиболее надежное оправдание. Сделать из человеческого времени игру, а из игры свободное занятие, освобожденное от всякого непосредственного интереса и способное поверхностным этим движением вбрать в себя тем не менее все бытие, это не так уж мало. Но ясно, что если роман не выполняет сегодня эту роль, то лишь потому, что техника преобразовала человеческое время и способы от него отвлекаться.

Рассказ начинается там, куда роман не идет и тем не менее ведет своими отказами и своей барской небрежностью. Рассказ геройски и претенциозно представляет собой рассказ о единственном эпизоде, эпизоде встречи Улисса и несостоятельного и притягательного пения Сирен. С виду вне этой большой и наивной претензии ничего не изменилось, и кажется, что рассказ в своей форме продолжает отвечать обычному повествовательному призванию. Так "Аврелия" выдает себя за простое описание одной встречи, как и "Сезон в Аду", как и "Надя". Что-то имело место, что пережил и впоследствии рассказываешь, так же как Улиссу нужно было пережить событие и выжить после него, чтобы стать Гомером, о нем рассказывающим. Верно, что рассказ вообще-то есть рассказ об исключительном событии, ускользающем от форм повседневного времени и из мира привычных истин, может быть любой истины. Вот почему с такой настойчивостью отбрасывает он все, что могло бы его сблизить с легкомыслием вымысла (напротив, роман, который говорит только правдоподобное и приличное, очень старается сойти за фикцию). Платон в "Горгии" говорит: "Выслушай хороший рассказ. Ты сочтешь, что это небылицы, но для меня это рассказ. Я расскажу тебе как правду то, что я собираюсь тебе рассказать". А ведь то, что он рассказывает, это история загробного суда.

Между тем, характер рассказа ни в коей мере не прочувствован, когда в нем видят истинное описание исключительного события, которое имело место и которое пытаются изложить. Рассказ это не описание события, но само это событие, приближение к этому событию, место, где последнее призвано произойти – пока еще будущее событие, посредством притягательной силы которого рассказ, и он тоже, может надеяться реализоваться.

Здесь – очень деликатная связь, без сомнения, некоторая

экстравагантность, но она-то и есть тайный закон рассказа. Рассказ есть движение к точке не только неизвестной, неведомой, чужой, но такой, что она, кажется, не имеет до и вне этого движения ни малейшей реальности, и, при этом, столь властной, что только из нее одной и извлекает рассказ свою прелесть, так что даже начаться он не может прежде, чем ее достиг; но однако, только рассказ и его непредвиденное движение и предоставляют пространство, где точка эта становится реальной, могущественной, притягательной.

Когда Улисс становится Гомером.

Что случилось бы, если бы Улисс и Гомер вместо того, чтобы быть различными персонажами, удобно поделившими меж собой роли, были одним и тем же лицом? Если бы рассказ Гомера был лишь завершением движения Улисса в недрах пространства, открытого ему пением Сирен? Если бы Гомер был способен рассказывать лишь в той мере, в какой под именем Улисса, некого свободного от помех, хотя и связанного Улисса, он приближается к месту, откуда, кажется, ему обещана способность говорить и рассказывать — на том условии, что он там исчезнет?

Это одна из странностей, скажем, одна из претензий рассказа. Он "описывает" только самого себя, и это описание в то же время, как оно делается, продуцирует то, что оно рассказывает; оно возможно в качестве описания, лишь если оно реализует то, что происходит в этом описании, ибо оно хранит тогда точку или план, где реальность, которую рассказ "описывает", может беспрестанно соединяться с его собственной реальностью, реальностью рассказа, ее гарантировать и находить в этом свои гарантии.

Но это ведь наивное безрассудство? В некотором смысле. Поэтому-то и нет рассказа, поэтому-то их и вдоволь.

Услышать Пение Сирен, это из Улисса, которым был, стать Гомером, но однако, только в рассказе Гомера совершается реальная встреча, в которой Улисс становится тем, кто вступает в отношения с силами стихий и голосом пучины.

Темным, нелсным кажется все это; в памяти всплывает затруднение первого человека, если бы ему пришлось для того, чтобы быть сотворенным, самому произнести вполне человеческим образом божественное *Fiat lux*, способное открыть глаза его.

Подобный способ представления вещей на деле их сильно упрощает.

← щает: отсюда и высвобождающийся здесь тип искусственных или теоретических усложнений. Совершенно верно, что только в книге Мелвилла Ахав встречает Моби Дика; однако столь же верно и то, что единственно эта встреча и позволила Мелвиллу написать книгу — встреча столь величественная, столь чрезмерная и столь особенная, что она выходит за рамки всех планов, в которых происходит, всех моментов, в которых ее хотели бы расположить, что она, кажется, имеет место задолго до того, как начинается книга, но между тем и такая, что она может к тому же иметь место всего лишь один раз, в будущем произведении и в том море, каковым будет произведение, ставшее океаном по своей мерке.

Между Ахавом и китом разыгрывается драма, которую, не вполне точно пользуясь этим словом, можно назвать метафизической, та же борьба, что разыгрывается между Сиренами и Улиссом. Каждая из этих сторон хочет быть всем, хочет быть абсолютным миром, что делает невозможным ее существование с другим абсолютным миром, и каждая, однако, не имеет большего желания, чем это существование и эта встреча. Соединить в том же пространстве Ахава и кита, Сирен и Улисса, вот тайное желание, которое делает из Улисса Гомера, из Ахава Мелвилла и из мира, пристекающего из этого воссоединения, самый великий, самый ужасный и самый прекрасный из возможных миров, увы, книгу, ничего кроме книги.

Ахав и Улисс: тот, у кого сильнее воля к могуществу, не становится более раскрепощенным. В Улиссе есть этакая продуманная настойчивость, которая ведет к универсальному господству: его уловка — внешне исчерпать свои возможности, холодно и расчетливо отыскивая, что он еще может перед лицом другой силы. Он будет всем, если он соблюдет рубеж и тот интервал между реальным и воображаемым, который как раз-таки и призывает его перейти Пение Сирен. Результат — некоторая победа для него, некоторая мрачная катастрофа для Ахава. Нельзя отрицать, что Улисс услышал кое-что из того, что Ахав видел, но он держался в самом нутре этого согласия, в то время как Ахав затерялся в образе. То есть, иначе говоря, один отказывается от превращения, в которое другой проник и исчез. После испытания Улисс нашел себя таким, каким был, а мир нашел себя может быть более бедным, но и более прочным, и более надежным. Ахав не нашел себя, и для самого Мелвилла мир беспрерывно грозит погрузиться в то пространство без мира, к которому его призывает очарование единственного образа.

Превращение.

Рассказ связан с тем превращением, на которое намекает Улисс и Ахав. Действие, которое он делает наличным, настоящим, есть действие превращения — на всех уровнях, до которых оно может добраться. Если удобства ради — ибо это утверждение не точно — говорят, что роман приводится в движение повседневным временем, коллективным или же личным, или, более точно, желанием предоставить слово, вручить речь времени, рассказ, чтобы продвигаться, имеет другое время, то другое плавание, каковое есть переход от реального пения к пению воображаемому, движение, делающее так, что реальное пение становится, мало-помалу, хотя и тотчас (и это "мало-помалу, хотя и тотчас" есть самое время превращения), воображаемым, загадочным пением, которое всегда на расстоянии и которое указывает на это расстояние, как на пространство, которое надо перейти, и на место, куда оно ведет, как на точку, где пение перестанет быть обманом.

Рассказ хочет перейти это пространство, и движет им та трансформация, которой требует пустая полнота этого пространства, трансформация, которая, проявляясь во всех направлениях, без сомнения, мощно трансформирует того, кто пишет, но не менее трансформирует и сам рассказ, и все, что в рассказе задействовано, в рассказе, где в некотором смысле ничего и не происходит, кроме самого этого перехода. И однако, что же важнее для Мелвилла, чем встреча с Моби Диком, встреча, которая имеет место теперь и есть "в то же время" всегда в будущем, так что он не перестает стремиться к ней в упрямом и беспорядочном поиске, но поскольку она имеет не меньше отношения и к истокам, она, кажется, отсылает его к тому же и к глубинам прошлого: опыт, под очарованием которого жил и отчасти преуспел в описании Пруст.

Возразят: но то событие, о котором они говорят, принадлежит сначала к "жизни" Мелвилла, Нерваля или Пруста. Именно потому, что уже встречали Аврелию, потому, что спотыкались на неровной мостовой, видели три колокольни, и могли они начать писать. Они выказывают большое искусство, чтобы передать нам свои реальные впечатления, они художники, они находят эквивалент — формы, образа, истории или слова — дабы заставить нас соучастовать в видении, близком их видению. К сожалению, все не так просто. Вся двусмысленность проистекает из двусмыслиности времени, которая вступает здесь в игру и позволяет сказать и испытать, что чарующий образ опыта наличествует в некоторый момент, тогда как это

настоящее наличие не принадлежит никакому настоящему, даже разрушает то настоящее, куда оно, казалось бы, вводится. Да, верно, плавание Улисса реально, и однажды, такого-то числа, он повстречал загадочное пение. Он может, стало быть, сказать: теперь, это происходит теперь. Но что же теперь произошло? Присутствие, наличие пения, которое лишь будет. И чего же он коснулся в настоящем? Не факта встречи, ставшей присутствующей в настоящем, но открытия того бесконечного движения, каким является сама встреча, которая всегда в стороне от места и от момента, где она утверждается, ибо она как раз и есть этот скачок в сторону, это воображаемое расстояние, где реализуется отсутствие, в конце которой этот факт только и начинает иметь место, точку, где сбывается собственная истина встречи, откуда, во всяком случае, хотела бы родиться речь, ее произносящая.

Всегда еще наступающее, всегда уже прошедшее, всегда присущее в настоящем, в начале столь резком, что от него перехватывает дыхание, и все-таки разворачивающееся как вечное возвращение и возобновление — "Ах, говорит Гете, во времена когда-то прожитые ты была моей сестрой или супругой" — таково событие, приближением к которому служит рассказ. Это событие расстраивает временные отношения и однако же утверждает время, особую его манеру свершаться, собственное время рассказа, вводимое в длительность повествования преобразующим ее способом, время превращений, где совпадают — в вымышленной одновременности и в форме пространства, которое искусство тщится реализовать, — различные временные экстазы.

Двадцатисемилетний Арто посыпает несколько стихотворений в журнал. Издатель этого журнала вежливо их отвергает. Арто пытается тогда объяснить, почему он дорожит этими ущербными стихами: дело в том, что он страдает такой покинутостью мысли, что не может пренебрегать формами, даже недостаточными, отвоеванными у этого центрального небытия. Чего же стоят добытые так стихи? Следует обмен письмами, и Жак Ривье, издатель журнала, вдруг предлагает ему опубликовать письма, написанные по поводу этих неопубликованных стихов (но на этот раз частично допущенных к появлению в качестве примеров и свидетельств). Арто соглашается на том условии, что факты ни в чем не будут фальсифицированы. Это прославленная переписка с Жаком Ривьером, событие огромной значимости.

Отдавал ли себе отчет Жак Ривьер в аномалии происходящего? Стихи, которые он признал несостоятельными и недостойными опубликования, перестают быть таковыми, как только они дополнены рассказом об опыте их несостоятельности. Словно то, чего им не хватало, их дефект, изъян, становится изобилием и завершенностью, благодаря открытому выражению этой нехватки и углублению его необходимости. Более, чем самим произведением, интересуется Жак Ривьер, конечно, его опытом, движением, к нему приведшим, тем безымянным и темным следом, который оно неловко представляет. Более того, неудача, которая, однако, не столь привлекает его, как привлечет впоследствии и тех, кто пишет, и тех, кто читает, становится ощутимым знаком центрального духовного события, на которое объяснения Арто бросают удивительный свет. Мы, таким образом, находимся на подступах к явлению, с которым, кажется, связана литература и даже искусство: уж не стихотворение ли это, "сюжет" которого, подразумеваемый или явный, есть его собственное осуществление в качестве стихотворения; и не является ли движение, из которого произведение происходит, тем самым, для чего это произведение подчас осуществляется, чему, подчас, приносится в жертву.

Вспомним здесь письмо Рильке, написанное пятнадцатью годами ранее: "Чем дальше идешь и чем более личным путем, тем более уникальной становится жизнь. Произведение искусства есть необходимое, неопровергимое, навсегда бесповоротное выражение ее уникальной, единственной реальности... Здесь коренится чудесная помощь, оказываемая им тому, кто принужден его произвести... Это убедительным образом объясняет нам, что мы должны предаваться опытам самым крайним, но также, кажется, ни словом об этом не обмолвиться,

покуда мы не погрузимся в наше произведение, не преуменьшить его, о нем разговаривая: ибо уникальное, то, что никто другой не смог бы понять и не имел бы права понимать, тот вид заблуждения, что нам свойственен, сможет стать ценным, лишь включившись в нашу работу, дабы раскрыть тем самым свой закон, исходный рисунок, видимость которому дает единственно прозрачность искусства".

Рильке намсрен, стало быть, никогда прямо не передавать тот опыт, из которого пришло бы к нам произведение: тот крайний опыт, который, по правде, обладает ценностью, лишь будучи погруженным в произведение, где он появляется, видимый-невидимый, под отдаленным светом искусства. Но всегда ли сам Рильке придерживался подобной сдержанности? И не для того ли он ее отчетливо сформулировал, чтобы, ее защищая, с нею порвать, зная к тому же, что у него, да и ни у кого другого, не было возможности эту сдержанность сломать, а только поддерживать с нею отношения? Тот вид заблуждения, что нам свойственен ...

Невозможность помыслить, что есть мысль.

Понимание, внимание, чувствительность Жака Ривьера совершенны. Но в диалоге остается очевидной доля недоразумения, хотя ее и трудно очертить. Арто, в ту пору еще очень терпеливый, постоянно за этим недоразумением наблюдает. Он видит, что его корреспондент пытается его ободрить, суля ему в будущем недостающую ему связность или же указывая, что хрупкость рассудка рассудку необходима. Но Арто не желает, чтобы его ободряли. Он находится в соприкосновении с чем-то столь тяжким, что ему не выдержать его смягчения. К тому же он чувствует необычное, а для него — почти невероятное, соотношение между крахом своей мысли и стихами, которые ему удалось написать несмотря на эту "подлинную убыль". С одной стороны, Жак Ривьев недооценил исключительный характер события, а с другой, он недооценил то крайнее, что содержится в этих творениях рассудка, произведенных, исходя из отсутствия рассудка.

Когда он пишет Ривьеру с поражающей его корреспондента спокойной проницательностью, Арто не удивлен, что здесь он оказывается властителем того, что хочет сказать. Только стихи подвергают его той центральной утрате мысли, от которой он страдает: позднее он воскрешает это мучительное стеснение в резких

выражениях, например, в такой форме: "Я же говорю о пустоте и отсутствии дыры, о некотором холодном страдании, без образов, без чувств, которое как неописуемый толчок выкидыша". Почему же тогда он пишет стихи? Почему не достаточно быть человеком, пользующимся языком в обычных целях? Все указывает на то, что поэзия, связанная для него" с этим видом существенной и одновременно мимолетной эрозии мысли", и, следовательно, по существу вовлеченная в центральную его утрату, выражением которой, в чем она к тому же придает ему уверенность, только ей и под силу быть, обещает ему в некоторой степени спасти саму эту утрату, спасти его мысль, поскольку она утеряна. Вот он и скажет в нетерпеливом и прекрасном волнении: "Я тот, кто лучше всего чувствует ошеломляющее расстройство своей речи в ее отношениях с мыслью... Я погружаюсь в свою мысль в самом деле, будто грезишь, будто внезапно входишь в свою же мысль. Я тот, кто знает закоулки утраты".

Ему не важно "правильно мыслить, правильно видеть", иметь вполне связные, надлежащие и хорошо выраженные мысли; всеми этими способностями, как ему известно, он и так обладает. И он раздражен, когда друзья говорят ему: но ты же прекрасно мыслишь, но это же обычное явление, что не хватает слов. ("Подчас меня видят излишне блестящим в выражении моей неспособности, моей глубокой дефективности и бессилия, которое я высказываю, чтобы уверовать, что оно не воображаемое и сковано изо всех кусочков"). С глубиной, даруемой ему опытом страдания, он знает, что мыслить — это не иметь мысли, и что мысли, которые у него есть, лишь заставляют его чувствовать, что он не "начал еще мыслить". Это и есть та тяжкая пытка, которой он подвергается. Он как бы дотронулся, вопреки себе, совершив волнующую ошибку, чем и вызваны его крики, до точки, где думать, это всегда уже и не мочь еще думать: по его выражению "нёмочь", которая как будто существена для мысли, но и делает из нее предельно болезненную нехватку, угасание, которое тут же и излучается из нее как из центра и, потребляя физическую субстанцию того, кто мыслит, делится на всех уровнях на многочисленные частные невозможности.

Что поэзия связана с этой невозможностью помыслить, что есть мысль, вот истина, которая не может раскрыться, ибо она всегда отворачивается и вынуждает его испытывать себя ниже точки, где он ее на самом деле испытал бы. Это не только метафизическая трудность, это и восхищение болью, а поэзия и есть постоянная эта боль, она есть "тень" и "тьма души", "отсутствие

голоса, чтобы кричать".

В письме, написанном лет на двадцать позднее, когда он прошел через испытания, сделавшие из него существо трудное и пылающее, он говорит с предельной простотой: "Когда я дебютировал в литературе, я писал книги, чтобы сказать, что я вовсе ничего не могу написать. Моя мысль, когда у меня было, что написать, оказывалась тем, в чем мне было более всего отказано". И еще: "Я всегда писал, лишь чтобы сказать, что я никогда ничего не делал, не мог ничего сделать и что, делая что-то, я на самом деле ничего не делал. Все мое творчество было построено и сможет быть таковым, лишь базируясь на ничто...". Здравый смысл тут же задает вопрос: но почему бы, если нечего сказать, ничего не говорить на самом деле? Все дело в том, что можно удовлетвориться, ничего не говоря, когда нечего есть только почти нечего, но здесь, похоже, речь идет о нечто столь радикальном, что излишеством, которое оно представляет, опасностью, приближением к которой оно служит, и напряжением, которое оно вызывает, оно требует, как будто для того, чтобы освободиться, возникновения изначальной речи, с которым будут отвергнуты слова, говорящие что-либо. Как же не постараться тому, кому нечего сказать, начать говорить и выразить себя? "Ну вот! это моя личная слабость и абсолютность моего желания писать любой ценой и выразить себя. Я человек, который много страдал через свой рассудок, и на этом основании у меня есть право говорить".

Описание битвы.

К той пустоте, которую его творчество – естественно, это не творчество^{I)} – намеревается прославить и изобличить, пресечь и сохранить, которую он намеревается наполнить и которая намеревается наполнить его, Арто приблизится в движении, власть над которым ему свойственна. Поначалу, находясь перед этой пустотой, он еще пытается вновь овладеть неким изобилием, в котором, ему кажется, он уверен, и которое свело бы его со стихийным его богатством, целостностью его чувства и столь совершенной смычкой

I) "И я говорил вам об этом: ни произведений, ни языка, ни речи, ни рассудка, ничего. Ничего, разве что прекрасный Нервометр".

с непрерывностью вещей, что уже прямо в нем она кристаллизуется в поэзию. У него есть эта "глубинная легкость", он верит, что она у него есть, так же как и преизбыток форм и слов, подходящих для ее выражения. Но "в тот самый миг, когда душа готова упорядочить свое богатство, свои открытия, это откровение, в ту неосознанную минуту, когда нечто вот-вот выделится, высшая и злобная воля, как серная кислота, нападает на душу, нападает на массу словообразов, нападает на массу чувств и оставляет меня изнемогающим, словно у самых врат жизни".

Можно сказать, что Арто является здесь жертвой иллюзии непосредственности; это легко; но все начинается с того, каким образом исключается он из непосредственности, называемой им "жизнь": не ностальгическим замиранием или неслышным отходом ко сну; совсем наоборот, разрывом столь явным, что даже в самый центр ему разрыв этот вводит утверждение вечной растраты, которая становится для него самым что ни на есть личным – будто жестоким сюрпризом подлинной его природы.

Итак, не дойдет ли он путем уверенного и мучительно углубления до того, чтобы опрокинуть пределы движения и поместить на первое место экспроприацию, изъятие, а уже не "непосредственную полноту", простым отсутствием каковойказалось поначалу это изъятие. Первой здесь не полнота бытия, а трещина и щель, эрозия и разрыв, перебой и глажущее лишение: бытие, это не бытие, это та нехватка бытия, живая нехватка, которая делает жизнь угасающей, неуловимой и невыразимой – кроме как криком жестокого воздержания.

Может быть Арто, когда ему верилось, что он обладает полнотой "неразделимой реальности", всегда только и делал, что различал густоту тени, отбрасываемой позади него этой пустотой, ибо о totalной полноте свидетельствует в нем единственно потрясающая сила, которая ее отрицает, несоразмерное отрицание, всегда в работе и способное на бесконечное распространение пустоты. Давление столь чудовищное, что оно выжимает его, требуя, чтобы он целиком посвятил себя производству и поддержанию его выражения.

Однако в эпоху переписки с Жаком Ривьером и тогда, когда он писал еще стихи, он явно сохраняет надежду стать равным самому себе – равенство, которое стихи предназначены восстановить в тот самый миг, когда они его нарушают. Он говорит тогда, что "он думает о наихудшей расценке"; "я ниже самого себя, я знаю об этом, я от этого страдаю". Позже он скажет еще: "Именно антиномия меж-

ду моей глубинной легкостью и моей внешней затрудненностью и порождает муку, от которой я умираю". В этот миг, если он озабочен и чувствует свою вину, то лишь в том, что мыслит ниже своей мысли, которую он утверждает тем самым за собой в уверенности в идеальной ее целостности – такой, что выразив ее, пусть даже в единственном слове, он раскрыл бы в своем истинном величии, абсолютный свидетель самого себя. Мука проистекает из того, что он не может отчитаться в своей мысли, и поэзия остается в нем в качестве надежды погасить этот долг, который она может погасить, однако, лишь далеко за пределами его существования. Иногда создается впечатление, что переписка с Жаком Ривьером, небольшой интерес оного к стихам и его интерес к центральному затруднению, которое Арто лишь слишком удачно довел до описания, смещает центр письма. Арто писал против пустоты и чтобы так скрыться. Теперь он пишет, показывая при этом себя и пытаясь ее выразить и извлечь отсюда выразительность.

Это смещение центра тяжести (которое представляют "Пуп лимба" и "Нервометр") есть и мучительная потребность, которая обязует его, отвергнув все иллюзии, быть отныне внимательным к единственной точке. "Точке отсутствия и бессодержательности", вокруг которой он скитается с какой-то саркастической трезвостью, каким-то лукавым здравым смыслом, вытесненным потом напором страдания, в котором слышно, как кричит убожество – один Сад умел когда-то так кричать – и однако, тоже как Сад, всегда без сочувствия; и с противоборствующей силой, которая не перестает быть соразмерной той пустоте, что он объемлет. "Я хотел бы миновать эту точку отсутствия, бессодержательности. Топтанье, которое делает меня немощным, низшим по отношению ко всему и всем. У меня нет жизни, у меня нет жизни! Мое внутреннее возбуждение мерство... Мне не удается мыслить. Поймите же эту полость, это напряженное и длиное ничто... Я не могу ни идти вперед, ни пятиться. Я прикреплен, ограничен вокруг все время одной и той же точки, которую передают все мои книги".

Не стоит допускать ошибку, читая как анализ психологического состояния точные описания – и надежные, и скрупулезные – которые он нам предлагает. Да, описания, но описания битвы. Битва ему отчасти навязана. "Пустота" есть "пустота активная". "Я не могу мыслить, мне не удается помыслить" есть призыв к мысли более глубокой, постоянное давление, забытье, которое, не позволяя забыть о себе, требует однако более совершенного забытья. Впредь мыслить –

это всегда направлять шаг назад. Битва, в которой он всегда побежденный, возобновляется все ниже и ниже. Бессилие никогда не достаточно бессильно, невозможное – невозможно. Но в то же время, битва, это именно то, что Арто хочет продолжать, ибо в этой борьбе он не отрекается от того, что называет "жизнью" (это фонтанирование, головокружительная живость), утрату которой ему не вытерпеть, которую он хочет соединить со своей мыслью, которую он с грандиозной и ужасающей настойчивостью бесповоротно отказывается от мысли отличить, в то время как эта последняя есть ничто иное, как "эрозия" этой жизни, "дистрофия" этой жизни, интимная близость разрыва и потери, где нет ни жизни, ни мысли, но пытка фундаментальной нехватки, сквозь которую уже утверждается требование более решительного отрицания. И все возобновляется, ибо никогда не примет Арто скандала мысли, отделенной от жизни, даже и подвергшись самому прямому и самому дикому опыту, который только был когда-либо проведен над сущностью мысли, понятой как разделение, над той невозможностью, которую она утверждает против самой себя как предел своей бесконечной мони.

Страдать, мыслить.

Было бы заманчиво сблизить то, что говорит нам Арто, с тем, что говорят Гельдерлин, Малларме: что вдохновение есть прежде всего та чистая точка, где его недостает. Но нужно воспротивиться подобному искушению слишком общих утверждений. Каждый поэт говорит то же самое, и это, однако, не то же самое, оно уникально, мы чувствуем это. Доля Арто – его собственная. То, что он говорит, обладает такой напряженностью, вынести которую нам едва ли удается. Здесь говорит боль, которая отказывается от всякой глубины, всякой иллюзии и всякой надежды, но которая в этом отказе преподносит мысли "эфир нового пространства". Когда мы читаем эти страницы, мы узнаем то, знания чего нам не достичь: что факт мышления может быть только потрясение; что мыслимо в мысли то, что от нее отворачивается и неистощимо в ней истощается; что страдать и мыслить тайным образом связаны, поскольку, если страдание, когда оно становится предельным, таково, что уничтожает способность страдать, всегда уничтожая впереди себя во времени то время, когда оно могло бы быть вновь подхвачено и завершено как страдание, то, быть может, то же самое справедли-

во и для мысли. Странные отношения. Не открывают ли предельная мысль и предельное страдание один и тот же горизонт? Не есть ли в конечном счете страдать мыслить?

Литературная бесконечность: Алеф.

Говоря о бесконечности, Борхес сказал, что эта идея иска-
жает другие. Мишо заклинает бесконечность, врага человека, и
говорит о мескалине, который "отвергает движение конечного":
"Ориентация на бесконечное лишает покоя".

Я подозреваю, что Борхес получил бесконечность из лите-
ратуры. Говорю это я не для того, чтобы сказать тем самым, что он
обладает о ней лишь безмятежным знанием, почерпнутым из лите-
ратурных произведений, но чтобы заявить, что литературный опыт
является, быть может, по сути близким к парадоксам и софизмам
того, что Гегель, дабы его устранить, называл дурной бесконеч-
ностью.

Истина литературы в заблуждении бесконечности. Мир, в ко-
тором мы живем, такой, каким мы его переживаем, к счастью огра-
ничен. Нам достаточно нескольких шагов, чтобы уйти из нашей ком-
наты, нескольких лет, чтобы уйти из нашей жизни. Но предположим,
что в тесном этом пространстве, вдруг затемненном, вдруг ослеп-
шим, мы заплутались. Предположим, что географическая пустыня
стала пустыней библейской: уже не четыре шага, уже не одиннад-
цать дней нужно нам, чтобы ее пересечь, но срок двух поколений,
но вся история всего человечества и, может быть, даже больше.
Для человека осмотрительного и умеренного комната, пустыня и
мир – места строго определенные, т.е. ограниченные. Для челове-
ка пустыни и лабиринта, обреченного на заблуждение, мероприятия
необходимо чуть более долгого, чем его жизнь, то же пространст-
во будет воистину бесконечным, даже если он и знает, что оно не
таково, и тем более, если он это знает.

Смысл становления.

Заблуждение, пребывание на дороге безо всякой возможности
когда-либо остановиться превращает конечное в бесконечное. К
этому добавляются некоторые специфические черты: из конечного,
хоть оно замкнуто, всегда можно надеяться выйти, в то время
как просторная бесконечность – это тюрьма, не имеющая выхода;
точно так же и любое абсолютно безысходное место становится бес-
конечным. Место блужданий не ведает прямой линии: там никогда
не идешь от точки к точке, там не уходят отсюда, чтобы идти ту-

да; никакой точки отправления и никакого начала пути. До того как начать – уже возобновляешь; до того как завершить, заново мусолишь, и эта разновидность абсурда, состоящая в том, что возвращаешься, никогда не уходив, или начинаешь, лишь возобновляя, является секретом "дурной" вечности, соответствующей "дурной" бесконечности, и обе они, и та, и другая, таят, быть может, в себе смысл становления.

Борхес, человек по сути своей литературный (имеется ввиду, что он всегда склонен понимать, следуя дозволенному литературой типу понимания), борется с дурной вечностью и дурной бесконечностью, единственными, быть может, которых нам дано испытать, вплоть до того прославленного перевертывания, что зовется экстазом. В принципе, книга для него есть мир, а мир есть книга. Что касается смысла мироздания, это, казалось бы, должно его успокаивать, поскольку в разумности мироздания можно сомневаться, но книга, которую мы делаем, и, в частности, те вымышленные, ловко построенные книги, в которых, как, например, в детективах, совершенно неясным проблемам соответствуют совершенно ясные решения, мы знаем, что все они пронизаны разумностью и одушевлены той силой обустройства, какой является рассудок. Но если мир есть книга, любая книга есть мир, и из этой невинной тавтологии происходят неоспоримые последствия.

Сначала такое: у ссылки больше нет ограничений. Мир и книга бесконечно и вечно отсылают друг другу свои отраженные образы. Эта безгранична способность отражать, это мерцающее и беспредельное преумножение – каковое есть лабиринт света, и, впрочем, не есть ничто – и будет тогда всем, что мы с головокружением обнаружим на дне нашего желания понять.

И еще: если книга – это возможность мира, то мы должны заключить отсюда, что в мире работает не только способность делать, но и та великая способность притворяться, плутовать и обманывать, продуктом которой являются все придуманные произведения – с тем большей степенью очевидности, чем лучше в них эта способность замаскирована. Вы мысле, прием рисуют быть наиболее честными среди тех имен, которые могла бы носить литература, и упрекать Борхеса в том, что он пишет рассказы, слишком хорошо подпадающие под эти рубрики – все равно, что упрекать его в тех излишках откровенности, без которых тяжеловесно берется за слово мистификация (видно, что Шопенгауэр, Валери – это звезды, сверкающие на этом небосклоне, лишенном неба).

Слово трюкачество, слово фальсификация, примененные к духу и литературе, нас шокируют. Мы думаем, что такой вид обмана слишком прост, мы думаем, что если и имеется универсальная фальсификация, то все же во имя быть может недостижимой, но почтенной и наверняка восхитительной истины. Мы думаем, что гипотеза злого гения не самая обескураживающая: фальсификатор, пусть даже и всемогущий, остается надежной истиной, освобождающей нас от выхода мысли по ту сторону. Борхес понимает, что опасное достоинство литературы заключено не в том, чтобы заставить нас предположить у мира великого автора, погруженного в грэзы мистификации, но в том, чтобы заставить нас испытать близость странной силы, нейтральной и безликой. Ему нравится, что о Шекспире говорят: "Он походил на всех во всем, кроме того, что он походил на всех". Он видит во всех авторах одного автора, который есть единственный Карлейль, единственный Уитмен, который не есть никто. Он узнавал себя в Джордже Муре и Джойсе – а мог бы сказать в Лотрремоне, в Рембо – способных включать в свои книги страницы и образы, им не принадлежащие, ибо главнейшее – это литература, не индивидуумы, а в литературе – чтобы она величественно была в каждой книге неисчерпаемым единством одинокой книги и утомительным повторением всех книг.

Когда Борхес предлагает нам вообразить современного французского писателя, пишущего, исходя из своих собственных мыслей, несколько страниц, которые текстуально воспроизведут две главы "Дон Кихота", то не этот ли впечатляющий абсурд совершается по сути дела в каждом переводе. В переводе у нас имеется одно и тоже произведение на двойном языке; в вымысле Борхеса – два произведения в тождественности общего языка и, в этой неединственной тождественности, впечатляющий мираж двойственности возможного. А ведь там, где есть совершенный дубль, оригинал уничтожен, и источник даже. И вот мир, если бы он мог быть точно переведен и удвоен в книге, потерял бы всякое начало и всякий конец, стал бы тем сферическим объемом, конечным и безграничным томом, который пишется всеми людьми и где все они записаны: это больше не был бы мир, это был бы, это будет мир, извращенный в бесконечную сумму своих возможностей. (Это извращение и есть, быть может, изумительный, омерзительный Алеф).

Литература не есть простой обман, она есть опасная возможность идти к тому, что есть, через бесконечную множественность воображаемого. Разница между реальным и ирреальным, неоценимое

преимущество реальности состоит в том, что в реальности меньше реальности, поскольку она – лишь ирреальность, отвергнутая, устремленная энергичной работой отрицания и тем отрицанием, которое есть работа. Именно это менее, разновидность оскудения, истончения пространства, и позволяет нам идти от одной точки к другой, следуя счастливой повадке прямой линии. Но ведь именно самое что ни на есть неопределенное, сущность воображаемого, и мешает К. достигнуть когда-либо Замка, как оно вечно мешает Ахиллу догнать черепаху и, быть может, живущему человеку догнать самого себя в точке, которая сделала бы его смерть вполне человеческой и, следовательно, незримой.

"Где теперь? Кто теперь?"

Кто говорит в книгах Сэмюэля Беккета? Что это за неугомонное "Я", которое говорит с виду все время одно и то же? Куда оно клонит? На что надеется автор, который должен же где-то находиться? На что надеемся мы, читающие? Или же он вступил в круг, где и кружится впотьмах, подхваченный блуждающей речью, не лишенной смысла, но лишенной центра, которая не начинается, не кончается, жадная, однако, и требовательная, которая никогда не останавливается, от которой можно пострадать, лишь когда она остановится, ибо тогда придется сделать ужасающее открытие, что когда она не говорит, она еще говорит, когда она останавливается, она длится, вовсе не безмолвная, ибо безмолвие в ней вечно себя выговаривает.

Безысходный опыт, хотя он и продолжается из книги в книгу во все более и более чистой форме, отбрасывая те слабые ресурсы, которые позволяли бы ему продолжаться.

Сначала поражает именно это движение. Здесь кто-то пишет не ради почтенного удовольствия от созидания прекрасной книги, не пишет он более уже и по тому прекрасному принуждению, которое, как считается, можно назвать вдохновением: чтобы высказать важные вещи, которые ему нужно нам сказать, или потому, что такова его задача, или потому, что путем письма он надеется продвинуться в неизвестное. Тогда, чтобы со всем покончить? Поскольку он ведь пытается уклониться от увлекающего его за собой движения, навязывая себе ощущение, что он еще его хозяин, что с того момента, как он говорит, он мог бы и перестать говорить? Но он ли это говорит? Что это за пустота, обращающая себя в речь в раскрытой интимности того, кто здесь исчезает? Куда он выпал?

"Где теперь? Когда теперь? Кто теперь?"

В краю заблуждения.

Он борется, это видно. Подчас он борется тайком, словно исходя из тайны, которую он от нас скрывает, которую он скрывает и от самого себя. Он борется, не брезгая увертками, затем, при помощи той более глубокой уловки, которая состоит в выставлении напоказ своей *игры*. Первая стратегема — расставить между собой и речью маски и фигуры. "Моллой" еще книга, в которой то, что выражается, пытается принять успокоительную форму истории,

и, конечно же, это не счастливая история, не только потому, что она говорит, последнее бесконечно ничтожно, но и потому, что ей не удается это сказать. Этот странник, которому уже недостает средств к странствию (но у него еще есть ноги и даже велосипед), который вечно кружится вокруг какой-то неясной цели, скрываемой, признаваемой, вновь скрываемой, цели, которая имеет какое-то отношение к его матери, умершей, но и, тем не менее, постоянно в процессе умирания, что-то, что именно потому, что он ждет этого с самого начала книги ("Я в комнате моей матери. Теперь я тут живу"), обрекает его на беспрерывное скитание вокруг себя в странности того, что скрывается и не может себя раскрыть, — мы хорошо чувствуем, что этот бродяга удерживаем более глубоким заблуждением и что неровное его движение завершается в краю, имя которому — край безличных наваждений. Но сколь бы беспорядочным не был в нашем восприятии его образ, Моллой остается персонажем идентифицируемым, надежным именем, предохраняющим нас от более смутной угрозы. В рассказе, однако, имеется смущающее движение разъединения: именно это движение, не в силах удовлетвориться непостоянством бродяги, требует еще от него, чтобы в конце он удвоился, стал другим, стал полицейским Мораном, который его преследует, не настигая, и в этом преследовании в свою очередь вступает на путь бесконечного заблуждения. Моллой без его ведома становится Мораном, то есть другим, то есть к тому же еще и другим персонажем, превращение, которое, тем самым, не посягает на элемент безопасности истории, вводя в нее аллегорический смысл, быть может, в чем-то разочаровывающий, поскольку он не кажется соразмерным скрывающейся здесь глубине.

"Малон умирает" очевидно идет дальше. Бродяга здесь превратился в умирающего, а пространство, где ему надлежит блуждать, не предоставляет более ресурсов стулочного города с вольным горизонтом леса и моря, дарованных еще нам в "Моллое". Есть лишь комната, кровать, есть палка, при помощи которой тот, кто умирает, подтягивает и отталкивает предметы, увеличивая тем самым круг своей неподвижности, и, прежде всего, карандаш, который расширяет его еще более, делая из его пространства бесконечное пространство слов и историй. Малон, как и Моллой, есть имя и образ, а также это и череда рассказов, но рассказы эти уже не держатся более сами по себе: далекие от того, чтобы быть рассказаными так, что читатель в них поверил бы, они тут же изобличаются приемами изобретения историй: "На этот раз я знаю, куда я

иду... Теперь это игра, я поиграю... Думаю, что я смогу рассказать себе четыре истории, каждая на новую тему". Зачем эти тщетные истории? Чтобы обустроить пустоту, в которую Малон чувствует, как падает; из ужаса перед пустотой времени, которое вот-вот станет бесконечным временем смерти; чтобы не дать этому пустому времени заговорить, а единственное средство заставить его замолчать, это обязать во что бы то ни стало сказать что-либо, рассказать историю. Не является ли уже теперь книга лишь средством открыто жульничать; отсюда шаткий компромисс, который выводит ее из равновесия, то столкновение приемов, где теряется опыт, ибо истории остаются историями; их блеск, ихsarкастическая сноровка, все то, что придает им форму и интерес, отделяет их к тому же от Малона, того, кто умирает, отделяет их от времени его смерти, чтобы скрепить их снова с обычным временем рассказа, которому мы не верим и который нам здесь не важен, поскольку мы ждем чего-то существенно более важного.

"Неименуемый".

Верно, истории в "Неименуемом" пытаются удержаться. У умирающего была кровать, комната; Махул же лишь ошметок, заключенный в кувшин, призванный украшать вход в ресторан. Есть еще Ворм, тот, кто не родился и существует лишь за счет гнета своей неспособности быть; в то же время проходят и старые фигуры, нематериальные призраки, пустые образы, механически вращающиеся вокруг пустого центра, который занимает безымянное "Я". Но теперь все изменилось, и опыт приобретает свою истинную глубину. Речь не идет больше о персонажах под успокоительной защитой личного имени, речь не идет больше о рассказе, даже выведенном в настоящее время вне формы внутреннего монолога. То, что было рассказом, стало борьбой, то, что облачалось в образ, пусть даже и существ в отрепья и лохмотьях, теперь безобразно. Кто говорит здесь? Что же это за "Я", обреченнное говорить без передышки, то, которое говорит: "Я обязан говорить. Я не замолчу никогда. Никогда"? Следуя успокоительной условности, мы отвечаем себе: это Сэмюэль Беккет. Тем самым, мы, кажется, принимаем тяготы ситуации, которая, не будучи вымышленной, вызывает в памяти истинную муку реального существования. Слово опыт хотелось бы намекнуть на испытанное на самом деле. Но и этим мы тоже стремимся вновь обрести

безопасность имени и поместить "содержание" книги на тот личностный уровень, где все, что происходит, происходит под поручительством сознания, в мир, который избавляет нас от худшего несчастья, несчастья потерять возможность сказать "Я". Но "Неименуемый", это в точности опыт, пережитый под угрозой безличного приближения к нейтральной речи, которая говорится в одиночку, которая проходит сквозь того, кто ее слушает, лишена близости, исключает любую интимность, которую нельзя заставить замолчать, ибо все это не прекращаемо, нескончаемо.

Кто же все-таки говорит здесь? "Автор"? Но что может обозначать это имя, если как ни крути, тот, кто пишет, уже не есть более Беккет, а потребность, которая извлекла его из себя, захватила его и присвоила, выставила его наружу, сделав из него существо без имени, неименуемого, существо без существа и бытия, которое не может ни жить, ни умереть, ни перестать, ни начать, пустое место, где говорит праздность пустой речи и которое с грехом пополам получает обратно какое-то пористое и агонизирующее Я.

Именно это превращение и заявляет здесь о себе. Именно в его интимности и блуждает, в неподвижном бродяжничестве борется – с настойчивостью, которая не означает никакой силы, но лишь проклятие того, кто не может прерваться, – говорящий пережиток, невнятный остаток, который не желает уступать.

Стоит, может быть, восхититься книгой, решительно лишенной всех ресурсов, которая согласно начаться в той точке, где уже нет возможных продолжений, упрямо, без обмана, без уверток держится этого и заставляет на протяжении трехсот страниц слушать все то же неровное движение, шарканье на месте того, кто никогда не продвигается, но это все еще точка зрения постороннего читателя, который спокойно рассматривает то, что, как ему кажется, является мастерским кунштюком. Нет ничего восхитительного в испытании, от которого не можешь уклониться, ничего, что требовало бы восхищения, в том, что ты заключенный и кружишь по кругу в пространстве, откуда нельзя выйти даже и со смертью, ибо, чтобы туда попасть, как раз и нужно уже выласти за пределы жизни. Ставка здесь уже не на эстетические чувства. Может быть, мы находимся не в присутствии книги, ведь, может быть, речь идет более, чем о книге: о чистом приближении к движению, из которого приходят все книги, о той изначальной точке, где, вне всякого сомнения, произведение теряется, которая всегда разрушает произведение, которая восстанавливает в нем нескончаемую праздность, но с которой, под угрозой ни-

чем не быть, ему нужно к тому же поддержать все более изначальные отношения. Исчерпывать бесконечность, вот на что осужден Ненимемый: "Мне нечего делать, то есть ничего особенного. Мне нужно говорить, похоже на то. Мне нужно говорить, не имея ничего, о чем сказать, ничего, кроме чужих речей. Не умея говорить, не желая говорить, мне нужно говорить. Никто меня не заставляет, никого нет, это случайность, это факт. Никто никогда не сможет меня от этого избавить, ничего нет, ничего, чтобы раскрыть, ничего, что уменьшит то, что осталось сказать, мне надо горы свернуть, ну вот, есть горы".

Жене.

Как это произошло? Сартр показал, как литература, выражая глубинное " зло", принуждение которого должен был испытывать Жене, мало-помалу дала последнему мастерство и власть, заставляя его подниматься от пассивности к действию, от бесформенного к образу и даже от невнятной поэзии к пышной и уверенной прозе. "Богоматерь Цветов", сколь бы автор в этом не сомневался, есть дневник дезинтоксикации, обращения: здесь Жене дает себе противоядие от самого себя и поворачивается к другому; эта книга как раз и осуществляет обеззараживание: порождение кошмара, органический продукт, сгущение сновидений, эпопея онанизма, свершает она помеченный вехами падений переход; от смерти к жизни, от сна к яви, от безумия к здравию...". "Заражая нас своим злом, он сам от него избавляется, каждая из его книг – прослабляющий кризис одержимости, психодрама: по видимости каждая лишь воспроизводит предыдущую, но каждой этот одержимый делает себя чуть более властелином демона, который им обладает..."

Вот она, форма опыта, которую можно назвать классической, та, которую традиционная интерпретация слов Гете: "Поэзия есть избавление" обеспечила формулой. "Песни Мальдорора" тоже служат этому иллюстрацией, поскольку в них видно, как посредством силы превращений, страсти образов, возвращения все более и более не-отвязных тем мало-помалу возникает из глубины ночи и ночными же средствами новое существо, которое в излучении дневного света хочет найти реальность своего образа: так родился Лотреамон. Цинично было бы считать, что литература, когда кажется, что она вывела нас к свету, ведет к мирному наслаждению трезвой ясностью.

Пристрастие к обыденному свету, которое доходит у Лтреамона до угрожающего возвеличивания банальности, пристрастие к обиходному языку, который разрушает себя, становясь саркастическим утверждением общих мест и пастиша, к тому же толкает его затеряться в бескрайности света, где он и рассеивается. Также и в случае Жене Сартр прекрасно видел, что если кажется, что она открывает человеку выход и облегчает ему достижение господства, литература, когда все вполне удалось, открывает внезапно свойственное ей отсутствие выхода или же открывает абсолютный провал достигнутого успеха и растворяется сама собою в незначительности академической карьеры. "Во времена "Богоматери" поэма была выходом. Но сегодня: пробудившийся, рационализировавшийся, без боязни за будущее, без страха, к чему ему писать? Чтобы стать литератором? Именно этого он и не хочет... Представляется, что автор, творчество которого проистекает из столь глубокой потребности, чей стиль есть оружие, закаленное столь точным намерением, каждый образ, каждое рассуждение которого столь откровенно подытоживает всю жизнь, не может вдруг приниматься говорить о чем-то другом... Проигравший выигрывает: выиграв звание писателя, он сразу же теряет потребность, желание, возможность и средства писать".

Как бы то ни было, в самом деле имеется некая классическая манера описывать литературный опыт так, чтобы было видно, как писатель счастливо избавляется от своей темной составляющей, перенося ее в произведение, в котором она становится как бы чудом, удачей и собственной его ясностью, а писатель находит убежище, а еще лучше – развертывание своего одинокого я в свободной коммуникации с другим. Это-то и утверждал Фрейд, настаивая на добродетелях сублимации и продолжая сохранять столь волнующую веру в могущество сознания и выражения. Но все не всегда так просто, и нужно сказать, что имеется другой уровень опыта, на котором видишь, как Микеланджело становится все более неуравновешенным, а Гойя все более одержимым, как ясный и веселый Нерваль кончает на фонарном столбе, Гельдерлин умирает для самого себя, для рассудочного самообладания, чтобы войти в слишком сильное движение поэтического становления.

Приближение нейтральной речи.

Как это происходит? Здесь можно лишь подсказать два поля для

размышления: первое, что произведение ни в коей мере не является для человека, который взялся писать, оградой, где он обитает со своим умиротворенным и защищенным я, укрывшись от трудностей жизни. Может быть он и в самом деле считает себя защищенным от мира, но лишь чтобы подвергнуть себя существенно большей угрозе, и более грозной, поскольку она застает его ослабленным: той самой, что приходит к нему снаружи, из-за того, что он держится снаружи. И против этой угрозы он не должен защищаться, напротив, он должен ей поддаться. Произведение требует, чтобы человек, который его пишет, принес себя ему в жертву, стал другим, стал не неким другим, отнюдь: из живущего, каковым он был, стал не писателем со своими обязанностями, своими удовольствиями и своими интересами, но скорее никем, пустым и одушевленным местом, где откликается зов произведения.

Но почему произведение требует такой трансформации? Можно ответить: потому что в привычном оно не может отыскать себе отправной точки, вот оно и ищет того, что еще никогда не было ни подумано, ни видано, ни слыхано; но ответ этот, по-видимому, оставляет в стороне нечто весьма существенное. Можно ответить еще и так: потому что оно лишает писателя, живого человека, живущего в коллективе, где он подчиняет полезное себе, где он опирается на устойчивость сделанного и делаемого и где он участвует, хочет он того или нет, в подлинности общего замысла, потому что она лишает этого живущего мира, предоставляя ему для обитания пространство воображаемого; и отчасти, в самом деле, именно болезнь человека, выпавшего из мира и в этом промежутке дрейфующего, вечно между бытием и ничто, несомненно неспособного умереть и неспособного родиться, пронизываемого призраками, его порождениями, в которых он не верит и которые ему ничего не говорят, и вызывает у нас в памяти "Неименуемый". Однако и это еще не истинный ответ. Мы найдем его скорее в движении, которое, по мере того как произведение стремится завершиться, возвращает его к той точке, где оно испытается невозможностью. Там речь не говорит, она есть, через нее ничего не начинается, ничего не произносится, но она всегда в новинку и всегда возобновляется.

Именно это приближение к истоку и делает опыт произведения все более угрожающим, угрожающим для того, кто его вынашивает, угрожающим для произведения. Но только это приближение и превращает искусство в важнейшее изыскание, а "Неименуемый" именно потому, что в наиболее резкой манере заставляет его ощутить, су-

щественно более важен для литературы, чем большинство "удавшихся" произведений, преподносимых нам ею. Попытаемся услышать "этот голос, который говорит, зная о своей лживости, безразличный к тому, что он говорит, слишком старый, быть может, и слишком униженный, чтобы суметь когда-либо сказать, наконец, слова, которые заставили бы его прекратиться". И попытаемся спуститься в тот нейтральный край, куда погружается, отныне отданый словам, тот, кто, чтобы писать, выпал в отсутствие времени, туда, где ему нужно умирать смертью без конца: "... слова повсюду, во мне, вне меня, и вот, только что я не имел плотности, я их слышу, никакой надобности их слышать, никакой надобности в голове, невозможно их остановить, я в словах, я сделан из слов, из слов других, каких других, место тоже, воздух тоже, стены, пол, потолок, слова, вся вселенная здесь, со мной, я воздух, стены, замурованный, все поддается, открывается, дрейфует, откатывается, хлопья, я все эти хлопья, сталкиваясь, соединяясь, разделяясь, куда бы ни шел, я нахожу вновь себя, себя покидаю, иду к себе, иду от себя, всегда только я, лишь частичка меня, вновь пойманная, потерянная, отсутствующая, слова, я все эти слова, все эти чужаки, эта пыль глагола, без дна, где расположиться, без неба, где расселяться, встречаясь чтобы сказать, ускользая чтобы сказать, что я все они, те что соединяются, те что расстаются, те что не знаются, и ничего иного, нет, совсем иное, что я совсем иное, немая вещь, в жестком месте, пустом, замкнутом, сухом, чистом, темном, где ничто не движется, ничто не говорит, и что я слушаю, и что я слышу, и что я ищу, как зверь рожденный в клетке от зверей рожденных в клетке от зверей рожденных в клетке..."

Могущество и Слава.

Мне бы хотелось изложить вкратце несколько простых утверждений, которые могут помочь в определении места литературы и писателя.

Было время, когда писатель, как и художник, имел отношение к славе. Прославление было его работой, слава была даром, который он давал и который он получал. Слава в старинном смысле слова есть излучение настоящего присутствия (священного и высочайшего). Прославлять, говорит еще Рильке, не означает делать известным; слава — это проявление бытия, которое выступает в великолепии своего бытия, освобожденное от всего, что его маскирует, водруженное в истине своего раскрытоого присутствия.

За славой следует известность. Известность приходится скорее на долю имени. Власть давать имя, сила того, кто именует, опасная надежность имени (в обладании именем кроется опасность) становятся привилегией человека, способного дать имена и заставить понять то, что он именует. Понимание подчинено звучанию. Речь, увековечиваемая в письме, обещает некоторое бессмертие. Писатель тесно связан с тем, что торжествует над смертью; ему неведомо преходящее; он друг души, человек духа, попечитель вечного. Множество критиков еще и сегодня, кажется, искренне считают, что призвание искусства и литературы — увековечить человека.

За известностью следует репутация, как за истиной мнение. Существенным становится факт опубликования — публикация. Можно воспринять это легкомысленно: писатель известен публике, он признан, он стремится возвести себя в ценность, поскольку ему требуется то, что является ценностью, деньги. Но что пробуждает публику, которая ценность и доставляет? Публичность. Публичность сама становится искусством, она становится искусством всех искусств, она становится самым важным, поскольку она определяет власть, которая определяет все остальное.

Здесь мы вступаем в разряд рассмотрений, которые не должны в полемическом задоре упрощать. Писатель публичен. Публиковать, это делать публичным; но делать публичным, это не только заставить что-то перейти из состояния частного в состояние общественное, публичное, словно с одного места — из глубины души, замкнутой комнаты — на другое — наружу, на улицу — простым перемещением. Это, также, и не раскрывать тому или иному частному лицу новость или секрет. "Публика" не состоит из большого или не очень

числа читателей, читающих каждый за себя. Писатель любит говорить, что он пишет свою книгу, предназначая ее единственному другу.

Тщетное чаяние. Другу нет места среди публики. Нет места никакому определенному лицу, и ничуть не больше – социально определенным структурам: семье, группе, классу, нации. Никто не составляет ее части, и весь мир ей принадлежит, не только мир людей, но любой мир, все вещи и никакая вещь: другие. Отсюда, сколь бы строгой не были цензура и преданность инструкциям, для власти в акте публикации всегда есть что-то подозрительное и нежелательное. Дело в том, что этот акт заставляет существовать публику, которая ускользает, всегда неустановленная, от всех самых строгих политических установлений.

Опубликовать не означает заставить прочесть себя, ни даже дать прочесть что-либо. То, что публично, как раз-таки не имеет надобности в прочтении, оно всегда уже заранее известно, знанием, которое знает все и ничего не желает знать. Публичный интерес, всегда разбуженный, ненасытный, однако всегда удовлетворенный, который находит интересным все, не интересуясь ничем, является движением, которое совершенно неправильно описывать с позиций критиканства. Мы видим в нем, в форме, правда, ослабленной и стабилизированной, ту же безличную силу, которая в качестве ресурса и препятствия лежит у истоков литературного усилия. Против неопределенной и нескончаемой речи, не имеющей ни начала, ни конца, против нее, но и с ее же помощью выступает автор. Против публичного интереса, против рассеянного любопытства, непостоянного, всеобщего и всеведущего, пускается в чтение читатель, с трудом выныривая из первого чтения, которое уже читало еще до прочтения: читая против него и все же через него. Читатель и автор участвуют, один – в нейтральном понимании, другой – в нейтральной речи, которых им бы хотелось на мгновение приостановить, чтобы дать место более понятному выражению.

Возьмем институт литературных премий. Легко его объяснить, исходя из структуры современного издательского дела и социально-экономической организации интеллектуальной жизни. Но если мы подумаем о том удовлетворении, которое, за малым исключением, писатель не преминет испытать, получая часто ничего собой не представляющую премию, мы объясним его не неким удовлетворенным тщеславием, но настойчивой потребностью в той коммуникации прежде коммуникации, каковой является публичное понимание, но обращением к ропоту молвы, глубинной, поверхностной, в котором все оста-

ется, появляясь, исчезая, в неясном присутствии, что-то вроде Стикса, текущего среди бела дня по нашим улицам и непреодолимо притягивающего живущих, словно они уже тени, жадно взыскиющих собственной незабываемости, чтобы быть лучше забытыми.

Речь не идет еще о влиянии. И даже об удовольствии быть видимым в слепой толпе, известным неизвестным, удовольствии которое поддерживает трансформацию неопределенного присутствия в некую уже определенную публику, иначе говоря, деградацию неуловимого движения к доступной и прекрасной манипулируемой реальности. Чуть ниже будут у нас и все политические фривольности спектакля. Но в этой последней игре с писателем всегда обойдется плохо. Самый прославленный менее известен, чем диктор ежедневного радиовещания. И если он жаден до интеллектуального влияния, ему известно, что в этой незначительной общеизвестности он его проматывает. Я думаю, что писатель ничего не хочет ни для себя, ни для своего произведения. Но потребность быть опубликованным – то есть достигнуть внешнего существования, этого открытия отверстия наружи, этого разглашения-разложения, местом которому служат наши большие города, – принадлежит произведению как воспоминание о движении, из которого оно вышло, которое оно должно беспрерывно продолжать, которое оно хотело бы, однако, радикально превозмочь и которому, в действительности, оно полагает конец в миг, каждый раз, когда оно есть произведение.

Это господство "публики", понятой в смысле "внешности" (притягательная сила некого присутствия – всегда тут, ни близкое, ни далекое, ни знакомое, ни чужое, лишенное центра, вид пространства, воспринимающего все и не хранящего ничего), изменило предназначение писателя. Точно так же, как он стал чужим славе, как известности он предпочитает анонимное исследование, как он потерял всякое желание бессмертия, так же – что на первый взгляд может показаться не столь несомненным – он мало-помалу отказывается от стремления к могуществу, два очень характерных типа которого воплощают с одной стороны Баррес, с другой г.Тэст, один осуществляя влияние, другой – отказываясь его осуществлять. Скажут: "Но никогда пищащая братия не вмешивалась в такой степени в политику. Поглядите на петиции, которые они подписывают, заинтересованность, которую они проявляют, готовность, с которой они начинают верить, что вправе судить обо всем просто потому, что они пишут". Верно, когда встречаются два писателя, они никогда не говорят о литературе (к счастью), а первым делом всегда о политике. Я подскажу,

что в массе своей они предельно лишены желания играть какую-либо роль, или утверждать власть, или исполнять судейские функции, напротив, удивительно скромные в самой своей общеизвестности и очень далекие от культа личности (по этой-то черте и можно будет всегда отличить среди двух современников писателя современного от писателя вчерашнего), они тем сильнее зачарованы политикой, чем дольше держатся в наружном трепете, на краю публичного беспокойства и в поиске той коммуникации прежде коммуникации, зов которой они постоянно чувствуют себя призванными почитать.

Это может привести к наихудшему. Это приводит к появлению "универсальных любопытных, универсальных болтунов, универсальных педантов, информированных обо всем и тут же обо всем авторитетно судящих, скорых на окончательные суждения о том, что едва появилось, так что нам тут же становится невозможно узнать что бы то ни было: мы уже все знаем", о которых Дионис Масколо говорит в своем эссе "об интеллектуальной нищете во Франции". Масколо добавляет: "Люди здесь информированы, умны и любознательны. Они понимают все. Они понимают все, что угодно, столь быстро, что им не требуется время, чтобы о чем-либо подумать. Они ничего не понимают... Попробуйте-ка убедить, что имело место что-то новое, тех, кто уже все понял!" В этом описании мы найдем в точности черты, только лишь слабо проявленные и специализированные, да еще чуть подпорченные, публичного существования, нейтрального понимания, бесконечного открывания, разносижающей и предчувствуяющей понятливости, где все всегда в курсе того, что произошло, и уже обо всем решили, разрушая любое суждение о ценности. Итак, по-видимому, это приводит к наихудшему. Но одновременно и приводит к новому положению, при котором писатель, теряя некоторым образом свое собственное существование и личную достоверность, испытывая еще неопределенную коммуникацию, столь же неосуществимую, сколь и бессильную, столь же полную, сколь недействительную, видит себя, как это правильно отмечает Масколо, "сведенным к бессилию", "но сведенным также и к простоте".

Можно сказать, что, когда писатель занимается сегодня политикой с раздражающим профессионалов пылом, он занимается уже не политикой, но тем новым, не очень-то заметным отношением, которое литературное произведение и язык литературы хотели бы пробудить через контакт с публичным присутствием. Вот почему, говоря о политике, он говорит о чем-то другом: об этике; говоря об эти-

ке - об онтологии; об онтологии - о поэзии; говоря, наконец, о литературе, "его единственной страсти", возвращается тем самым к политике, "его единственной страсти". Подвижность эта обманчива и может опять же породить наихудшее: те тщетные дискуссии, которые люди действия не преминут квалифицировать как византийские или интеллектуальные (эпитеты, которые сами составляют часть пустой болтовни, когда они не служат сокрытию задетой слабости людей власти). О подобной подвижности - трудности и легкости, требования и риск которой нам, как справедливо указывает и описывает Масколо^I), продемонстрировал сюрреализм - можно только сказать, что никогда не является она достаточно подвижной, никогда достаточно верной той мучительной и изнуряющей неустойчивости, которая, без конца возрастая, развивает в каждой речи отказ остановиться на каком бы то ни было определенном утверждении.

Следует добавить, что писатель, если он по причине этой подвижности отвернулся от любого профессионального занятия, неспособен даже быть специалистом-литератором и менее всего - в каком-либо частном литературном жанре, не метит тем не менее в универсальность, которую благовоспитанный человек ХУП века, затем гётевский человек и, наконец, человек бесклассового общества, чтобы не упоминать о более отдаленном человеке отца Тейяра, предлагаются нам в качестве иллюзии и цели. Так же как публичное понимание всегда уже заранее само собой разумеется, но при этом обрекает на неудачу любое собственное понимание, так же как публичная молва есть отсутствие и пустота любой твердой и решительной речи, говорящая всегда нечто отличное от того, что сказано (откуда постоянные и несомненные недоразумения, посмеяться над которыми дает нам Ионеско), так же как публика есть неопределенность, которая разрушает любую группу и любой класс, так же и писатель, когда он подпадает под очарование всего вступающего в игру вместе с

I) "Нужно подчеркнуть исключительную важность единственного из течений мысли во Франции в первой половине XX века: сюрреализма... Только он в период между двух войн сумел выдвинуть с никем не превзойденной точностью требования, которые были одновременно требованиями чистой мысли и непосредственно-человеческими. Только он умел с неустанным упорством напоминать, что революция и поэзия - лишь одно и то же".

тем фактом, что он "публикует", разыскивая читателя среди публики, как Орфей Эвридику в аду, ориентируется на речь, которая не будет ничьей речью и которую никто не поймет, ибо она всегда адресуется кому-то другому, пробуждая в том, кто ее воспринимает, всегда другого и всегда ожидание чего-то другого. Ничего универсального, ничего, что делало бы из литературы прометеевскую или божественную силу, имеющую право на все, но движение отпущенной и открепленной речи, которая предпочитает ничего не сказать претензии сказать все, и всякий раз, когда она что-либо говорит, лишь только намекает на уровень, ниже которого нужно еще спуститься, если желаешь начать говорить. В нашей "интеллектуальной нищете" заключена, таким образом, также и судьба мысли, та скучность, которая заставляет нас предчувствовать, что мыслить, это всегда учиться мыслить меньше, чем мыслят, мыслить нехватку, которая как раз и есть мысль, и, говоря, сохранять эту нехватку, вытягивая ее в речь, пусть даже и, как это происходит сегодня, посредством избытка многословного переживания.

Тем не менее, когда писатель с таким воодушевлением устремляется к хлопотам анонимного и нейтрального существования, каковым является существование публичное, когда он, кажется, не имеет уже более ни других интересов, ни другого горизонта; не озабочен ли он тогда тем, что никогда не должно занимать его самого, или только косвенно? Когда Орфей спускается в ад на поиски произведения, он противостоит совсем другому Стиксу: Стиксу ночного разъединения, которого он должен зачаровать своим не видящим его взглядом. Существенный опыт, единственный, которому он должен отдаваться целиком. По возвращении к дневному свету его роль по отношению к внешним силам ограничивается исчезновением, и он сразу же разорван в клочья представляющими их Менадами, тогда как дневной Стикс, поток публичной молвы, в котором было рассеяно его тело, несет певучее произведение, и не только несет его, но и хочет сделаться в нем пением, сохранить в нем свою текущую реальность, свое бесконечно бормочущее становление, чуждое любому бегству.

Если сегодня писатель, веря, что спускается в ад, удовлетворяется выходом на улицу, то объясняется это тем, что два потока, два великих движения элементарной коммуникации стремятся, переходя друг в друга, смешаться. Все дело в том, что изначальный глубинный гул - там, где что-то сказано, но без речи, что-то мол-

чит, но вне тишины - не лишен сходства с неговорящей речью, плохо понятым и всегда прислушивающимся пониманием, каковыми являются публичные "разум" и "путь". Поэтому-то очень часто произведение старается быть опубликованным, прежде чем быть, стремясь к реализации не в своем собственном пространстве, но во внешнем оживлении, в жизни внешне богатой, но опасно несостоятельной, когда ее хотят усвоить.

Подобное смешение не неожиданно. Необычайная путаница, в результате которой писатель публикует то, что еще не написано, публика формирует и переносит то, чего она не понимает, критика судит и определяет то, чего она не читала, читатель, наконец, должен читать то, что еще не написано, это движение, которое смешивает, каждый раз их предвосхищения, все различные моменты формирования произведения, собирает их также в поиск нового единства. Откуда роскошь и нищета, гордость и унижение, предельное обнародование и предельное одиночество нашей литературной работы, у которой есть по крайней мере одна заслуга: не желать ни могущества, ни славы.

1953-56 гг.