

Roland Barthes

*Fragments
d'un discours
amoureux*

ÉDITIONS DU SEUIL

Ролан Барт
Фрагменты речи влюбленного

Перевод с французского Виктора Лапачко

Редакция перевода

и вступительная статья

Сергей Зенкина

AL 210950



AD MARGINEM

11. Фр
Б266.2

Художественное оформление — Андрей Боншарепко

Данное издание выпущено в рамках программы
Центрально-Европейского Университета "Translation Project"
при поддержке Центра по развитию издательской деятельности
(OSI — Budapest)
и Института "Открытое общество."
Фонд Солсбери" (OSIAG — Moscow)



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

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

ISBN 5-93321-002-1



9 785933 210023

© Éditions du Seuil, Paris, 1977.
Издательство Ad Marginem, Москва, 1999.

Долгоруковская областная
библиотека
г. В. В. Торского

Сергей Зенкин

Стратегическое отступление

Ролана Барта

*A celle qui, en même temps que cet
ouvrage, m'a fait revivre tant de
"figures" barthésiennes, pour le
meilleur et pour le pire.*

S.Z.

Писатели пишут о жизни, критики пишут о литературе; литература — это первичный язык-объект, а критика — вторичный метаязык. Из-за вторичного характера критики ее иногда третьируют как "паразитическую" деятельность, критиков называют "неудавшимися писателями". Однако на самом деле отношения между языком и метаязыком, "базисом" и "надстройкой" — диалектические, "верх" и "низ" в культуре легко меняются местами. Так и критическая рефлексия может следовать не *после*, а *до* художественного творчества: критик не доводит ее до писательской практики — все, что он хотел сказать "о жизни", он уже сказал, говоря "о литературе". И обратно, ввязившись говорить "о жизни", ведя речь как бы непосредственно от ее имени, он все равно говорит о литературе, о культурной "надстройке", созданной людьми над реальностью своих переживаний. Так случилось с Роланом Бартом в его поздних книгах, где он стремился отделиться от всякого метаязыка, от науч-

ного или идеологического дискурса и воссоздать дискурс прямого жизненного опыта — например, "речь влюбленного".

Анализируя такую книгу — фрагментарную, внешне алогичную, — испытываешь искушение "последовать методу автора" и оформить свой комментарий как хаотичное множество отрывков-"фигур", "приступов речи", более или менее случайно перетасованных. Удержимся от этого соблазна: если уж чему и подражать у Барта, то не формальному результату, а творческому импульсу, которым он произведен, — а именно постоянному стремлению "смешать" дискурс, готовности сказать ему: "Чао! Мое почтение!", лишь только он начинает "ростить", терять живую подвижность.¹

Как писал Юрий Тынянов, пародией трагедии является комедия, а пародией комедии может оказаться трагедия, — так же и с языками критического анализа. Барт во "Фрагментах речи влюбленного" "смешал" аналитический дискурс, заменяя "описание любовного дискурса [...] его симуляцией" (с. 81)²; чтобы в свою очередь "сместить" такой симулятивный дискурс, придется вернуться к "описанию", к метаязыку. Пусть "Фрагменты..." выдают себя за книгу о любви, но чи-

¹ «Как только он [дискурс] спускается, появляется глупость. Тогда ее уже не обманешь. И хочется уйти куда-то еще: "Чао! Мое почтение!"» (выступление-самоописание Барта на посвященном ему colloquium 1977 года). — Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 871. Далее ссылки на это издание сокращенно: *Œuvres complètes*.

² Здесь и далее страницы в скобках указываются по настоящему изданию.

тать их все равно следует как книгу о литературе, как *металитературный текст несмотря на это*.

Сюжет

1977 год стал вершиной карьеры Ролана Барта, годом его высшего общественного признания. В январе он выступает с первой публичной лекцией как профессор Коллеж де Франс — престижнейшего учебного заведения Франции; для человека, никогда не защищавшего диссертацию и вместо всех ученых степеней имевшего только диплом о высшем образовании, избрание на эту должность было необыкновенной честью. Весной выходит самая популярная его книга "Фрагменты речи влюбленного", уже в том же 1977 году выдержавшая восемь изданий общим тиражом 79 000 экземпляров (по масштабам Франции — настоящий бестселлер). В июне в культурном центре Серизьи-ла-Саль был организован большой международный colloquium, специально посвященный его творчеству.

Если первое и последнее события знаменовали победу Барта в затяжной борьбе за научное признание против консервативных научных институтов³, то в широком ус-

³ Здесь был и момент признания со стороны государственной власти. В декабре 1976 года новобранного профессора Коллеж де Франс пригласили на обед к председателю Национального собрания Эдгару Форю, среди гостей был сам-президент Валери Жискар д'Эстен. В среде левой интеллигенции этот светский визит стоил Барту упреков в политическом оппортунизме. О биографических обстоятельствах Барта в 1977 году см.: Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990, p. 255–267.

иске книги проявилось принятие его творчества массовым сознанием, даже массовой культурой. Теоретика-авангардиста стали воспринимать как новую поп-звезду. После выхода в свет "Фрагментов..." его пригласили выступить по телевидению в компании двух писателей, известных своими романами о любви, — Франсуаза Сеган и Анни Голон (автора "Анжелики"). Его начали охотно интервьюировать массовые журналы — в 1977 году американский "Плейбой", а в конце следующего, 1978 года "Эль" — тот самый дамский журнал, над которым Барт когда-то издевался в своей книге "Мифологии"; теперь репортерша из "Эль" убеждала его на полном серьезе, что журнал уже не тот что прежде, и расспрашивала о стопроцентно "интеллигентских" предметах — об антисемитизме, об опасности "интеллектуального Гулага", о субверсивном письме...

Раскупая книгу ученого семиолога о любви, читая его беседы в популярных журналах, публика признавала, что и сам Барт не тот что прежде, что в его письме совершился какой-то шаг от семиотической премудрости в сторону мудрости более "светской", доступной, в "нормальную", общепонятной.

Это действительно было так. Близость "Фрагментов..." к традиционной словесности интуитивно ощущается каждым читателем, несмотря на отсылки к книге специальной терминологией, на отсылки к новейшим достижениям семиотики, лингвистики, психоанализа. Существует особый, труднопереводимый русский термин, которым точно выражается суть этой специфической литературности: во "Фрагментах речи влюбленного" есть *сюжет*.

Сюжет в русской критике — понятие истеривальное; это не просто "предмет" речи (фр. *sujet*), все равно повествовательной или какой-то другой, но и не совсем то же самое, что "повествование" (*récit*) или "история" (*histoire*). Можно сказать, что в сюжете всегда присутствуют, в различном соотношении, два начала — синтаксическое (варьирование одной и той же структуры ролей). В бартовских "Фрагментах..." "история", сюжетная синтактика стремится к нулю; сам автор, по его признанию, принимал "драконовские меры", чтобы его книга не оказалась "историей любви". Однако в этой книге присутствует сюжетная парадигма — эпизоды одного и того же экзистенциального опыта, причем издаваемые непосредственно устами главного героя — "влюбленного субъекта", о переживаниях его партнера, того, кто именуется "любимым объектом", нам не известно практически ничего — он молчит. Жизненная ситуация плос фокусировка внимания на одном из ее участников — такова, пожалуй, рабочая формула той минимальной "сюжетности", которая может наличествовать в тексте даже в отсутствие собственно повествовательной структуры.

Существенно, что сам Барт определяет сюжетную ситуацию любви-страсти именно как ситуацию *дискур-*

• В свое время Л. Е. Пинский предлагал разграничивать "сюжет-фабулу" и "сюжет-ситуацию" (последняя имеет место, например, в "Дон Кихоте") — См.: Л. Е. Пинский, *Реализм эпохи Возрождения*, М., Гослитиздат, 1961, с. 287—314.

• Беседа Барта с Ф. Роже для журнала "Плейбой" — *Genève com-plex*, t. 3, p. 788.

синию: некто "про себя (любовно) говорит перед лицом другого (любимого), не говорящего" (с. 81). Расставив персонажей по отношению к речи, в частности новой персонажей по отношению к речи, в частности отсутствием *третьего лица*, которое рассказывало бы о том, что происходит, определяется сама суть происходящего: техническая модальность изложения любовных переживаний влияет на их содержание, "индуцирует" или подавляет те или иные чувства, как это отмечает Барт на примере гётевского "Вертера":

В письмах к Вильгельму Вертер не выказывает особой ревности. Лишь когда после его признания начинается финальное повествование, соперничество становится острым, резким, словно ревность прорывается из простого перехода от "я" к "он", от дискурса воображаемого (написанного другим) к дискурсу Другого — законным толчком которого и является Повествование (с. 321).

Строго говоря, "Вертер" целиком представляет собой романное повествование; но основная его часть, построенная как роман в письмах, сохраняет связь с лирическим или драматическим модусом письма и *поэтому* "насыщена другим", то есть образом любимой Вертером Шарлотты: напротив того, финал романа, чистое повествование от третьего лица, звучит как "голос Другого", то есть абстрактно-социальной инстанции. Как говорит Барт в другом месте, "написать мой роман смог бы только Другой" (с. 142). В дискурсе пер-

* Сказка (приблизительно) Ж. Лакану, Барт употребляет прописную букву в слове "Другой" для обозначения коллективной инстанции, впечатывающей свои понятия в бессознательное индивида, в отличие от конкретного и уникального любимого человека — "другого" со строчной буквы.

вого рода высказывается любовь, в дискурсе второго рода борьба за власть, воля к власти, одна из форм которой — ревность.

Такова одна из важных функций построения книги в виде "фрагментов речи влюбленного", устраниения нарративности, "любвовой истории". Это композиционное решение позволяет *очистить* "речь влюбленного", исключить из нее если не вообще фактор господства, то хотя бы механику соперничества и борьбы за обладание. Неразделенная любовь сама по себе порабощает индивида — это вечно *заставляет ждать*, а это, по замечанию Барта, "постоянная prerogative всякой власти" (с. 239); но она по крайней мере прозрачна, не отягощена ревнивой борьбой с третьим лицом. "Фрагменты..." — это книга о любви *без ревности*.

Соответственно и в главе, которая называется "Ревность", Барт описывает, собственно, не столько внутреннюю структуру ревности, сколько возможность вообще обойтись без нее, без атрессивного "усердия", этимологически и психологически родственного "ревности" (по-французски соответственно *zèle* и *jalousie*, в народной латыни — *zelus*; ср. русское прилагательное "ревностный"). Влюбленный беспокоится об отсутствии или равнодушии любимого человека, но не "озабочен" борьбой за обладание им, не "усердствует" в этой борьбе.

В беседе с Ф. Роже Барт признавался, что вообще подумывал исключить из книги такую "фигуру" любовной риторики, как "Ревность", а на лукавый вопрос собеседника "не потому ли, что она вам чужда?", отвечал:

Да нет, она мне не чужда, напротив. Но это чувство, хотя и переживается очень болезненно, как-то не укоренено

в моей жизни. По сути, я ничего не знаю о ревности. Или же знаю лишь то, что знают все...

Но такое объяснение — лишь половина истины. В другой беседе, с Жаком Анриком, Барт по собственной инициативе завел разговор о ревности, и здесь отправной точкой ему послужил уже не личный сентиментальный опыт, а типология культуры:

...Я заметил, что влюбленный субъект бывает двух типов. Есть тот, что характерен для французской литературы — от Расина до Пруста, — это, так сказать, параноик, ревнивец. Но есть и другой, который практически отсутствует во французской литературе, зато замечательно представлен в немецком романтизме, особенно в романах Шуберга и Шумана (о которых я и говорю в своей книге). Это такой тип влюбленного, который не сосредоточен на ревности; ревность не то чтобы исключена из этой любви-страсти, просто такое любовное чувство гораздо больше склонно к излияниям, стремится к "переполнению". При этом главной фигурой оказывается Мать.

Это очень важное высказывание, содержащее сразу несколько характеристик того опыта, которым занимается Барт. Прежде всего, отрицание ревности связывается здесь с первенствующей ролью Матери. Барт моделирует любовную ситуацию, из которой исключен заповедный комплекс, — у "влюбленного субъекта" нет существенного властного соперника, который мог бы отождествиться для него с фигурой Отца. Такую картину, разумеется, легко соотносить с биографическими обстоятельствами самого Ролана Барта, кото-

¹ *Œuvres complètes*, t. 3, p. 783.

² *Ibidem*, p. 777-778.

рый рос без отца и испытывал нежную привязанность к матери. Он был слишком искушен в аутопсихоанализе, чтобы самому не отметить этот аспект своего "семейного романа". В тексте "Фрагментов..." он не скрывает, что кое-что здесь навеяно детскими переживаниями:

Ребенком я ничего не забывал, нескончаемые дни, дни покинутости, когда Мать работала вдали, по вечерам я шел дожидаться ее возвращения на остановку автобуса U-Bris у станции Севр-Бабилон; автобусы проходили один за другим, ее не было ни в одном из них (с. 315).

Но, конечно, интересны не столько личные причины, сколько та особая форма самосознания, которую они порождают. Архетипическая сцена ожидания Матери варьируется на все лады как сквозная ситуация бартовской книги: "я жду телефонного звонка...", "я сижу в кафе и ожидаю X...", "Именно в этом и состоит фатальная сущность влюбленного: я тот, кто ждет" (с. 239). Инстанция власти выступает здесь в форме заповедования, а не подзаведения, утешения и т. д., и соответственно здесь нет места таким классическим категориям психоанализа, как "сверх-я" или комплекс вины. Влюбленный субъект не асоциален, но свободен от социальной озбоченности, а Общество противостоит ему не как репрессивная структура, а только как документный Свет, до которого ему мало дела:

... Не приходилось ни убивать своего отца, ни ненавидеть свою семью, ни осуждать свою среду — полная фрустрация эдипога комплекса" ("Ролан Барт о Ролане Барте", 1975 — *Œuvres complètes*, t. 3, p. 129).

... В качестве влюбленного субъекта [я] не протестую и не иду на конфликт; просто я не вступаю в диалог — с механизмами власти, мысли, науки, руководства и т. п.; я не обязательно "деполитизирован" — отклоняюсь от нормы я в том, что не "возбужден" (с. 232).

Барт всячески избегает уточнять, к какому полу относятся его персонажи, и пользуется намеренно нейтральными обозначениями "влюбленный субъект", "любимый объект", "любимый человек", "любимое существо", "другой" (во французском языке грамматический род слова *l'autre* формально не выражен)¹⁴. Когда его спрашивали об этом, он настойчиво подчеркивал принципиальный характер своего решения:

...Любовное чувство — это чувство-"унисекс", вроде нынешних джинсов и парикмахерских. В моих глазах это

¹⁴ По-видимому, именно недавний опыт написания "Фрагментов...", опыт преодоления сексуально маркированного дискурса имелся в виду Бартом, когда в своей первой лекции в Коллаж де Франс (январь 1977) он выступил с нападением на обвинением языков в "фашизме", в принудительном навязывании говорящему своих грамматических смыслов (Ролан Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, М.: Прогресс, 1989, с. 549; далее ссылка сокращена на *Избранные работы*). Приходится признать, что русский язык в данном отношении — больший "фашист", чем французский: мало того что он не располагает удобной "бесполой" формой *l'autre* ("другой/другая"), он еще и требует обозначать грамматический род субъекта в глагольных формах прошедшего времени единственного числа, с этой принудительностью не всегда удается справиться в переводе, и в русском тексте "Фрагментов..." часто поневоле применяется "условный" мужской род, отнюдь не соответствующий таковому в оригинале

очень важно [...] Я считаю, что у мужчины, который любит женщину, у женщины, которая любит мужчину, у мужчины, который любит мужчину, и у женщины, которая любит женщину, *тщательность* чувства окажется в точности одинаковой. Поэтому я и старался как можно меньше маркировать половые различия".

Отрицая половую специфику любовного чувства, Барт совершает регрессию, возврат на дофаллическую стадию развития личности: в доэдиповском мире, где нет Отца, нейтрализуется властная составляющая эротического влечения, и в стремлении слиться с Матерью нет ничего специфически "мужского" или "женского". А дальше, отвечая на навязывший вопрос интервьюера, он делает следующий шаг, имеющий уже не только психический, но и социальный смысл, — он отождествляет, уравнивает по "тональности" гетеро- и гомосексуальные виды любовного чувства. Ноппу *soit qui* *pal* у *rense*: Ролан Барт сам был гомосексуалистом (хотя никогда не афишировал этого), и в его заявлении можно было бы усмотреть "защиту прав сексуальных меньшинств". На самом деле он имел в виду нечто совсем иное. "Фрагменты речи влюбленного" создавались в годы радикальной либерализации западного общества, когда принадлежность к "меньшинствам" — национальным, религиозным и прочим — из фактора социальной неполноценности превратилась в типичное средство социального самоутверждения. Барт еще в статьях 1973 года "Разделение языков" и "Война языков" тревожил о террористической силе "акратических дискурсов", дискурсов меньшинств; позднее он

"Беседа с Ф. Роже — *Œuvres complètes*, t. 3, p. 781—782.

даже стал задаваться вопросом, можно ли вообще помыслить в современном обществе "абсолютно изолированного" индивида — "который не является ни бретонцем, ни корсиканцем, ни женщиной, ни гомосексуалистом, ни сумасшедшим, ни арабом [...] который не принадлежит даже ни к какому меньшинству"?¹² Сам он пытался найти для себя именно такую "изолированную", вполне свободную позицию; отказываясь различать "нормальные" и "отклоняющиеся" варианты полового поведения, отказываясь "брать на себя гомосексуальный дискурс"¹³, он стремился выделить, вывести любовный опыт за рамки властных коллизий, очистить его от представлений о борьбе и конкуренции, будь то в интимном плане (ревность) или же социокультурном ("права меньшинств"). Символом такого беспримесного опыта выступает любовь к Матери — Матери, которая равно приемлет всех и перед лицом которой нет отверженных, будь то Каин, Исаа или же греховные жители Содома и Гоморры.

Однако с нейтральностью дискурса "унисекса" видимым образом контрастируют несколько высказываний в тексте "Фрагментов...", где Барт подчеркивает *женственную* природу влюбленного, который "всегда имплицитно феминизирован" (с. 108):

...В каждом мужчине, говорящем о разлуке с другим, проявляется *женское*: тот мужчина, который ждет и от этого страдает, чудесным образом феминизирован. Мужчине феминизируется не потому, что извращен, а потому, что влюблен (с. 314).

¹² "Солтер-писатель" (1979). — *Oeuvres complètes*, т. 3, p. 930.

¹³ Бесед с Ф. Роже. — *Oeuvres complètes*, т. 3, p. 787.

Более того, именно женщина, оказывается, может стать идеальным влюбленным, способным преодолеть состояние "влюбленности" как таковое и достичь высшего состояния — действительной и благотворной "любви".

...Во "влюбленности" присутствует "любовь": я грубо желаю схватить — но вместе с тем я и умею активно ладить. Кто же сможет преуспеть в этой диалектике? Кто, если только не женщина, которая не направляется ни к какому объекту — разве только к... дару? Если, стало быть, тому или иному влюбленному удается еще и "любить", то лишь постольку, поскольку он феминизируется, вступает в женский класс великих Добродетельных Влюбленных (с. 128).

Жинетт Мишо, автор наиболее подробного на сегодняшний день критического комментария к бартовским "Фрагментам...", справедливо отметила два последних утверждения о женственной природе любви как интригующие аномалии в "гендерной структуре" книги¹⁴. По ее мнению, женственность влюбленного, проявившись при описании любовного чувства в постоянных мотивах "нехватки", "раны" (читай — кастрации), непосредственно связана с рвано-фрагментарной структурой книги. Однако она же дает и другое, не менее существенное объяснение подобных аномалий, основываясь на последнем из протипитированных пасса-

¹⁴ Подразумевается противопоставление греческих понятий *eros* и *philia* (любовь-страсть и любовь-забота), подробно разработанное, например, у Деи де Ружмона в книге "Любовь и Забота" (1939).

¹⁵ См. Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, La Salle (Québec), Hurtubise HMN, 1989, p. 249—258.

жей, о "великих Доброжелательных Возлюбленных", устремленных к чистому "дару".

Представляется, что такой дар без объекта внезапно заменяет фигуру женщины фигурой матери [...] не проявляясь ли также здесь фантазм читателя, приемлющего фрагменты текста по-матерински целостно?¹⁸

Действительно, в структуре бартовского любовного сюжета — если разбирать ее согласно знаменитой актантной схеме Альгирдаса Греймаса — семантическая ось "субъект/объект" (страсти) сливается с другой осью: "отправитель/получатель" (дара). В обоих случаях противопоставленные члены взаимообратимы, как язык-объект и метаязык: в частности, "феминизированным" получателем дара может выступать то сам влюбленный, то его "любимый объект".¹⁹ По "оси даре-

¹⁸ Ibidem, p. 250.

¹⁹ Об обратимости членов оси "субъект/объект" пишет сам Барт: "...любимый обмен ролями: в древнем мире по-хищавший актант, он хочет схватить свою добычу, он — субъект умиления (объектом которого служит всегда, как известно, пассивная Желшша), в мире современном (мире о страстной любви) все наоборот: восхищавший ничто не желает, ничто не делает, он неподвижен как образ, а истинным субъектом умиления является восхищаемый объект, объект пленения становится субъектом любви, а субъект завоевания переходит в разряд любимого объекта" (с. 108). Третья ось греймассовской схемы — "помощник/противник" — в данном случае вообще нейтрализована, ее противоположенные члены почти сливаются. Как уже сказано, из "речи влюбленного" практически исключена "фигура ревности", а если у влюбленного все-таки есть конкурент, то они склонны к "сговору", к "сообщничеству", так что "противник" превращается в "помощника". "Я сливаюсь с Образом и в то же время с этим вторым зеркалом, которое отражает мою суть (на лице соперника я читаю мой страх, мою ревность). Мы ведем деловую игру, приторможив всякую ревность, ... вокруг того отсутствующего, чью объективную природу подкрепляют для оцонаправленных владения..." (с. 333).

ния" размещаются отношения "ребенок/мать" и "писатель/читатель", последнее отношение выступает на первый план в бартовской книге, поскольку все события в ней имеют форму речи. В самом деле, как в драме Софокла или Расина, на сцене здесь только говорят, но ничего не происходит. За скобки вынесена не только физическая любовная близость — она упомянута всего однажды с характерной отговоркой: "...к черту тогда Воображаемое" (с. 223), то есть "к черту" посылается то самое, что образует собой вещество "Фрагментов...". Исключаются и вообще любые виды насильственных действий — например, по отношению к себе: главка о самоубийстве знаменательно озаглавлена "Мысли о самоубийстве", реальное же самоубийство сюжетной парадигмы (иное дело — сюжетная *синтагма* анализируемой Бартom "истории любви": гётевский Вертер действительно кончает с собой). Ради своего "любимого объекта", "влюбленного субъекта" не совершает ни подлгов, ни преступлений, ни жертвоприношений (разве что сугубо символические, включенные тем самым в строй дискурса); и даже в главе, специально трактующей о любовном *даре*, высшей формой этого дара оказывается — без всяких пояснений, как нечто само собой разумеющееся — дарение *текста*, посвящение книги. Ситуация любви-страсти по Барту насыщена литературными актантными, преимущественным предметом обращения является в ней литературное сочинение.

(Удба даримого текста несчастна, как и самой страсти!) Он неидеально передает чувства "отправителя" дара и исключает его "получателя": "...жестоким парадоксом посвящения: я хочу любов ценной подарить тебе то, что тебя

удушает" (с. 282). В другом месте Барт пишет, что любовное желание означает "испытывать нехватку того, что имеешь, — и дарить то, чего у тебя нет..." (с. 144). — перефразируя знаменитый афоризм Жака Лакана, наиболее полная версия которого звучит так: "Любить — значит дарить то, чего не имеешь, тому, кто в этом не нуждается".

Но ведь столь же безысходны и отношения писателя с публикой — в них фатально заложена фрустрация любовного желания. Писатель обращает, посвящает книгу всем "читателям-любленным", каждый из которых будет соотносить ее со своим собственным, неизбежно частичным сентиментальным опытом ("Товарищество Читателей-Влюбленных" — с. 83). Но на практике, и он это прекрасно понимает, такая "кооперация" с читателями может быть только абстрактно представлена в мечтах, непосредственно пережить ее автору не дано. Еще в 1963 году Барт закончил свои ответы журналу "Тель кель" меланхолической фразой:

Попишь, чтобы тебя любили, но оттого, что тебя читают, ты любимым себя не чувствуешь, наверное, в этом разрыве и состоит вся судьба писателя".

"Избранные работы", с. 296. Лун-Жан Кальве в своей биографии Барта, пользуясь его неопубликованной перепиской, отмечает, что уже в молодости, в 40-е годы, тот был очень чувствителен к успеху или неудаче при устных выступлениях: "Со всей открытостью он [...] объясняет, что начинает оказывать на других некое обаяние, что это очень волнует его, что он чувствует себя предметом уважения и восхищения и что эти моменты восхитительны, ему больно быть незлобимым или же чувствовать себя незлобимым, а подлинность его воодушевляет" (Louis-Benoît Calvet, *Roland Barthes*, p. 74). Тот же Л.-Ж. Кальве обнаруживает аналогичные черты и у его друзей-ментов речи влюбленного" в переписке Барта с одним из его друзей-техней — сослуживцем по туберкулезному санаторию, — в котором он питал неразделенную любовную страсть (см. *Ibid.*, p. 85–86).

Такая принципиально безответная любовь писателя к публике аналогична (гомологична, как выразился бы структуралист Барт) неуловительной любви инфантильного субъекта к Матери. В отличие от отеческой инстанции власти — Государства, Церкви, Критики — Публика-Мать обычно не осуждает, активно не отвергает обращаемых к ней текстов-даров; она принимает их все, но *недостаточно горячо*, и в этом же состоит суть любовной фрустрации:

...Вопрос ставится уже не "почему ты меня не любишь?", но "почему ты меня любишь *чуть-чуть*?" Как тебе удастся любить *чуть-чуть*? (с. 286).

Итак, сюжетная ситуация бартовских "Фрагментов..." — в конечном счете ситуация металитературная, ситуация писателя, разобщенного со своим читателем в силу разделенности в пространстве и времени процедур письма и чтения. Одному из интервьюеров, попытавшихся у него, "кто говорит "я" в этих Фрагментах", как это литературное "я" соотносится с реально-жизненным "я" автора, — Барт отвечал так:

Вам я могу объяснить, и вы меня поймете: говорящий в киние "я" — это я письма. Вот, собственно, и все, что можно об этом сказать. Конечно, увидевшись, я это, можно сказать, меня скажет, что речь идет обо мне лично. Тогда вот вам ответ на норманский манер, это и я и не я. Простите за некоторую самонадеянность, но это в такой же мере я сам, как у Стендаля, когда он выводит на сцену какого-нибудь персонажа. Именно в таком смысле это достаточно романистический текст".

1. с. 551 с Ж. Ариэком — (*Enfants coupés*, t. 3, p. 776–777).

Филипп Роже, анализируя странное "я", фигурирующее в этом "достаточно романтическом тексте", противопоставляет метод Барта методу только что упомянутого выше Стендаля, однако имеет в виду не романы Стендаля, а его эссеистический трактат "О любви" (1822) — книгу, присутствующую в авторской библиографии к "Фрагментам"...., но почти не упоминаемую в их тексте, как будто Барт, сознательно или нет, хотел "вытеснить", преуменьшить роль этого подтекста:

Если в этой книге и есть нечто "противостендалевское", то не в смысле опровержения знакомого образца; скорее это выражается в демонстративном желании Барта игнорировать своего предшественника — влюбленного идеолога. Стендаль устранен из этого текста, который начинается там, где останавливается "О любви". Он принципиально отжигивается от стендалевской рабочей гипотезы, резюмируемой во фразе: "Мечтания любви не могут быть записаны" [...] Влюбленный у Барта не очень красноречив, но он и не вовсе нем, как у Стендаля².

Действительно, герои стендалевского трактата не выказывают своих переживаний, это делает за них аналитический ("идеологический" в старом смысле Дестюта де Траси) дискурс автора. В "противостендалевской" книге Барта, напротив, влюбленный сам представляет нам фрагменты своей "речи" — но не в жанре бахтинского "полифонического романа", а в рамках эссеистического дискурса. Тот, кто говорит "я", в бартовских "Фрагментах".... — это действительно "я письма", пи-

² Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Livre de poche, 1990, p. 226-227, 231.

шущий субъект, литератор (каковым был и Ролан Барт в момент написания своей книги). Просто этот пишущий субъект — не писатель, как Стендаль, а *критик*.

Образ

Вернемся еще раз к замечанию Барта о том, что интересующий его специфический не-ревнивый тип влюбленного "отсутствует во французской литературе, зато замечательно представлен в немецком романтизме, особенно в романах Шюберта и Шумана". Отсылки к немецким романсам-Lieder романтической эпохи действительно весьма часты в тексте его книги. Тем самым, во-первых, Барт избирает своим ориентиром иностранную культурную традицию (кстати, взяв ее у той самой нации, на войне против которой в 1916 году погиб его отец, лейтенант французского флота Луи Барт). Конечно, немецкая музыка — признанная часть классической культуры Европы; но Барт, кажется, ищет себе скорее маргинальную культурную позицию, говоря о своем пристрастии к романсам Шумана, которые имеют репутацию музыки "легкой" и слащавой. Двадцатью годами позже он объяснял причины этой своей привязанности в специальной статье "Любить Шумана?"³; из ее текста явствует, что в основе "шуманианства"⁴ лежит интимно-детское переживание мира, и образ Матери тут как тут:

³ К числу немногих французских "шуманианцев" Барт относит, между прочим, философа Жюль Делёя. В те же годы критик говорил о намерении написать целую книгу о Шумане (см.: Louis-Jean C. Abert, *Roland Barthes*, p. 278).

излагается этот случай уже много лет спустя, в "шумановскую" эпоху, хотя в тексте немецкие романы и не упоминаются. "Интерпретация воображаемой кастрации" состоялась в хронологическом промежутке между "историей" и "дискурсом" (в терминах Э. Бенвениста) — между повестуемыми событиями и событиями повествования о них; если бы выведенный Бартром закон литературного сюжетосложения — *rost hoc ergo prior est* — работал также и в реальной, внелитературной истории, то получалось бы, что эта интерпретация явилась прямым следствием факта *повествования*, перехода от "жизни" к "литературе"...

Наконец, в-третьих — и это сейчас для нас важнее всего, — как выясняется, под литературной, дискретно-словесной тканью "Фрагментов..." скрывается континuum вокальной музыки, непрерывная пелена романтического мелоса. Внешне Барт работает с вербальными "фигурами", но в действительности они представляют собой не речь, а *пение*, в котором логика и грамматика языковых фраз отодвинуты на задний план по сравнению с собственно музыкальной "фразировкой", сохраняющей непрерывность звучания: "Фигура — это как бы оперная ария", — поясняет Барт по введению (с. 84)². Еще в книге "Мифологии", в главе "Буржуаз-

² "Введение в структурный анализ повествовательных текстов" (1966) — *Зарождающая эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* М. МГУ, 1987, с. 398.

³ Насколько известно, Ролан Барт слабо владел немецким языком. Он, конечно, мог разобрать ту или иную фразу из романа Шуберта и п. н. п. Вагнера, но в своем клиге он, как правило, дает их в переводе (дословно-прозаическом) на французский язык, то есть в результате изложения соответствующих произведений он воспринимал преимущественно не вербальные смыслы, а их музыкальную "аранжировку".

...Шуман поминист: является музыкантом укромного одиночества, души влюбленной и замкнутой в себе, *говорящей* сама с собой [...] Одним словом, ребенка, не имеющего иной привязанности кроме Матери".

Во-вторых, немецкая романтическая музыка характеризуется, по Барту, той же специфической бесполостью, сексуальной амбивалентностью, что и "речь влюбленного". Жинетт Мишо уже сопоставляла "Фрагменты..." с напечатанной в январе 1977 года статьей "Романтический вокал", где, между прочим, сказано, что романтический вокал — тоже своего рода "жанр-унисекс".

Он не считается с половыми особенностями голоса, так как один и тот же романс может быть равно спет и мужчиной и женщиной; в вокале нет "семьи" — один лишь человеческий индивид, так сказать, индивид-унисекс, поскольку он влюблен: ибо любовь — любовная страсть, романтическая любовь — не обращает внимания на пол или социальную роль. Есть один, быть может, существенный исторический факт: романтический вокал возникает и сразу же дает свои самые блестящие достижения *ровно в тот самый момент*, когда из музыкальной жизни Европы исчезают кастраты: на место публично осужденного существа встает сложно устроенный человеческий индивид, интерпретирующий свою воображаемую кастрацию³.

Несколькими годами раньше Барт уже касался этого культурного перелома в книге "S/Z", разбираая новеллу Балзака "Сарразин". В новелле, как известно, речь идет о случае с кастратом-певцом в конце XVIII века, а

² *Éléments complexes*, т. 3, p. 1048.

³ *Ibidem*, т. 3, p. 694—695.

ный вокал", он осуждал "фонетический пунтилизм" певцов, искусственно подчеркивавших те или иные "выразительные" слова, и противопоставил им тех музыкантов, которые "не возятся суетливо с каждой отдельной деталью", а "полагаются на непосредственную и самодостаточную материю музыки"². Правда, в те годы Барт, начинающий структуралист, утверждал не *превышение* музыкального звучания, а нечто другое — его "альтебранческую" абстрактность, которая, вообще говоря, не противоречит внутренней артикулированности. Позднее, в книге "S/Z", он уже прямо уподоблял певческий голос непрерывно струящейся субстанции:

Голос струится, просачивается, разливается по всему телу по коже, способный переходить и уничтожать любые границы [...] он обладает особой галлюцинаторной силой [...] Антонимом *связности* [...] служит все разнородное, разобщенное, скрипящее, причудливое, странное, — все исторгнутое из текучей полноты наслаждения....³

Точности ради вновь оговорим, что речь здесь идет не о немецких романтических *Lieder*, а об итальянском бельканто XVIII века, вернее даже о "мифологии итальянского бельканто" в литературе XIX века, у таких писателей, как Бальзак. Что касается "Фрагментов речи влюбленного", то в них о музыке как таковой говорится лишь вскользь, но даже эти беглые замечания показывают, что понимается она здесь как нечто слитное, недискретное, неструктурное:

² Ролан Барт, *Мифологии*. М.: изд-во имени Сабашниковых, 1996, с. 211. Далее сокращенная ссылка — *Мифологии*.

³ Ролан Барт, *S/Z*. М.: Ad marginem, 1994, с. 128—129.

...Звук, лишенный памяти, оторванный от всякой конструкции, забывший все предшествующее и все дальнейшее. — этот звук музыкален сам по себе (с. 340).

В произнесении нет места науке; я-люблю-тебя не относится ни к лингвистике, ни к семиологии. Его инстанцией (тем, исходя из чего о нем можно говорить) будет скорее Музыка (с. 312).

Главное же, о постепенном переходе позднего Барта к континуальным моделям и процессам (иными словами, его выходе за рамки *структурализма*) свидетельствует ряд других его текстов, не связанных прямо с музыкой. Прежде всего это касается его размышлений об *Образе*.

Проблема Образа впервые стала намечаться у Барта в "Мифологиях", но там этот термин употреблялся еще слишком широко и вмещал в себя самые различные смыслы: зрительная картина, психический гештальт, "фигура" какой-либо вербальной или невербальной риторики, архетипический мотив в психоанализе Башляра и т. д. Пожалуй, в той книге данная проблема появилась наиболее оригинальную разработку тогда, когда слово "образ" как раз не употреблялось, — в частности, при анализе *образов человеческого тела* и уподобляемых ему предметов и субстанций⁴.

Теоретически осознанная разработка проблемы развилась в семиотических статьях Барта начала 60-х годов, особенно в текстах о фотографии ("Фотографическое сообщение", 1961, "Риторика образа", 1964).

⁴ (М. об этом в моей вступительной статье к русскому переводу "Мифологии" (*Мифологии*, с. 31—40).

Образ трактуется в них, во-первых, как предельный, ограниченный случай семиотического объекта — "сообщение без кода"⁷⁹, чистый аналог реального объекта; нерасчленяемый на какие-либо денотативные единицы; единственно возможным семиотическим подходом к нему оказывается анализ коннотативного сообщения, которое уже на вторичном уровне значения придает фотографии в целом или же ее отдельным элементам некие дополнительные смыслы. Во-вторых, образ (визуальный) подвергается критике как форма мистифицированного знака—"мифа", где аналоговая денотация служит "натурализующим" прикрытием дискретной коннотации, под иконическим изображением скрывается идеологическая символика⁸⁰. Научная "риторика образа" призвана разоблачать образ, высвечивать в его видимой континуальности скрытые, вкрадчивые дискретные коды.

В 70-х годах Барт вернулся к проблеме Образа на новой ступени теоретической и вместе с тем *критической* рефлексии. Во "Фрагментах речи влюбленного" Образ может быть зрительным (Вертер видит Шарлотту в обрамлении дверного проема, и эта живописная рамка дает толчок его страсти), но может соотноситься и с музыкальной ("я припадаю к Образу, наши меры — одни и те же: точность, верность, музыка..." — с. 252). Его субстанция неважна, важна его континуальная природа, а также критическое отношение к нему Барта. Вот не-

⁷⁹ *Le livre des complètes*, т. 1, р. 939. *Избранные работы*, с. 301.

⁸⁰ "...Весь мир дискретных символов оказывается погружен в "сюжет", изображенный на картине, словно в очистительную купель, возращающую этому миру неперсонность" ("Риторика образа", 1964). — *Избранные работы*, с. 318.

сколько читат из бартовского автометаописания — выступления на коллоквиуме в Серизи летом 1977 года, которое так и озаглавлено "Образ". Под образом здесь понимается не визуальный, а чисто виртуальный, семиотический объект — интериоризованное представление других людей о субъекте ("то, что другой, как мне кажется, думает обо мне"), форма отчуждения личности ("образ" — это нечто вроде социальной воинской повинности; невозможно получить освобождение от нее"), — с которым приходится бороться посредством квазирелигиозной процедуры *очищения* и *воздержания* ("я желаю, жажду Водержания от Образов, ибо всякий Образ злоторен"). В том же тексте есть и еще одно любопытное сравнение — само своего рода "образ", — за-служивающее более пристального внимания:

...Как же получается, что образ моего "я" "случается" до такой степени, что мне становится от него больно? Вот еще одно сравнение: "На сковородке плоско, гладко, безвзвучно (лишь слегка дымась) разлитое масло — своего рода папета рипа. Бросьте в него ломтик картофеля — это все равно что швырнуть корм чумко дремавшим, поджидавшим его зверям. Вес они с шипением нахлынутся на лобзик, облетят его, винаются — истончивший пир хищников. Картофельный ломтик плотно окружен со всех сторон — не уничтожен, но обжарен, поджарен, карамелизирован; он сделается новым объектом — ломтиком жареной картошки". Точно так же *работает* и над любым объектом всякая нормальная языковая система: деловито окружает его, с шипением обжаривает и поджаривает. [...] Язык (язык других) превращает жения в образ, так же как сырая картошка превращается в жареную".

⁸¹ *Le livre des complètes*, т. 3, р. 873—874.

В этой химической реакции дискретное, множественное начало проявляется только в сам момент обработки объекта агрессивной средой: Барт уподобляет ее *стае отдельных существ* — "хищников". До и после этого момента перед нами нечто целостное и непрерывное — вначале гладкая пелена масла, в конце обжаренный, прожаренный насквозь ломтик. Отношение дискурса и образа, дискретного и континуального начал диалектично: континуальность, нарушенная на этапе "окулирования" объекта социальным дискурсом, затем восстанавливается в форме нового целостного, "как бы натурального" объекта.

В подтексте всего этого кулинарно-химического сравнения несомненно присутствуют мысли Леви-Стросса о "сыром и вареном" как основополагающих манифестациях природы и культуры в традиционном мышлении¹⁰. Однако его можно сопоставить и с другой метафорой, возвращающей нас к проблематике "Фрагментов...": — это знаменитое описание любовной "кристаллизации" из трактата Стендала "О любви".

В соляных колах Зальцбурга, в заброшенные глубины этих кошей кидают ветку дерева, отоглившуюся за зиму, два

¹⁰ Кулинарии — постоянный предмет интересов Барта, антрополога современной культуры; характерно, что более всего его интересовали визуальные аспекты кулинарных традиций, особенно формы *гладких покрытий*, под сплошной поверхностью которых скрывается, скрывается реальная дискретность пищи. См. главу "Орнаментальная кулинария" в "Мифологиях" или книгу "Империя знаков" (1970), где Барт показывает противоположную, открыто дискретную установку в японской кухне. Подробнее — в моей статье: С. Зенкин, "Ролан Барт — семиофил", *Ex libris III*, 1998, № 51 (72), с. 16.

или три мешка спуска ее и влекают оттуда, покрытую блестящими кристаллами, даже самые маленькие веточки, которые не большие лапки синицы, украшены бесчисленным множеством полуживых и ослепительных алмазов; прежнюю ветку невозможно узнать.

То, что я называю кристаллизацией, есть особая действительность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами¹¹.

Трудно, конечно, судить, повлиял ли стендалевский "образ-кристалл" на бартовский "образ-картошку", хотя книга Стендала, как уже сказано, играла существенную роль в подтексте "Фрагментов...". Барта, написанных незадолго до его выступления в Серизи. В любом случае два "образа Образа" стоит сопоставить, чтобы уточнить их семантику. Сходство их в том, что формирование Образа уподобляется физико-химическому процессу, преобразению реального предмета под действием активной внешней среды. Различие в том, что бартовский образ имеет более непрерывный, целостный характер, чем множество отдельных "совершенств" у Стендала; соответственно и вырабатывается он не в "умственном" холоде, а в жарком кипении страсти.

Действительно, главное в Образе — его целостность, он лишен видимых членений и механических разрывов, в нем "ни убавить, ни прибавить". Именно эта полнота и непрерывность Образа делает его предметом любви: "только в образ и можно быть влюбленным"¹².

¹¹ Стендаль, *Собр. соч. в 15 томах*, т. 4, М., Правда, 1959, с. 366—367.

¹² Беседа с Ф. Роже. — *Œuvres complètes*, t. 3, p. 782.

"Другой не является текстом, это образ, единый и слитный, если голос тернется, то исчезает весь образ" (с. 399). По модели Образа формируется и любовный дискурс — он "обычно является гладкой оболочкой, приклеенной к Образу, очень мягкой перчаткой, облегающей любимого человека" (с. 183). А с другой стороны, эта же полнота и непрерывность делают Образ недоступным для "выюбленного субъекта".

Образ резко выделен, он чист и ясен, как буква, он и есть буквально то, что причиняет мне боль. Точный, полный, тщательно отсланный, определенный, он не оставляет мне никакого места: я исключен из него, как из перчаточной сцены, существующей, быть может, лишь постольку, поскольку она выделена контуром замочной скважины. Вот, стало быть, наконец определение образа, любого образа: образ — это то, из чего я исключен (с. 219).

Барт, как всегда в своей научно-литературной практике, субъективизирует абстрактные понятия, насыщает их личностными интенциями "я". Жан-Поль Сартр в "Воображаемом" (1940) давал онтологическое определение образу как месту отсутствия реальности. Барт характеризует "любой образ" как фрейдовскую "первичную сцену" — через отсутствие не всякой реальности, а субъективного "я" ("образ — это то, из чего я исключен"). Образ отрицает бытие влюбленного, работает как форма онтологического отчуждения его личности.

Но в любви бывает не только образ "другого", но и образ "я", причем если социальные образы нашего "я" Барт, как мы видели, объявляет безусловно "элитными", то в интимных отношениях они, напротив,

предстают благотворным, драгоценным даром Матери:

Мать-дарительница показывает мне Зеркало. Образ и говорит: "Это ты" (с. 207).

Образ — это волшебная маска, которой обмениваются участники любовных отношений; она улетает меня, когда ее носит "другой", но она приносит облегчение, когда тот преподносит ее мне самому, *видит* ее, утешая таким образом мой дефицит бытия.

L'avis proco — я выступала, указывая пальцем на свою маску, я наделаю маску на свою страсть, но скромным (и изворотливым) пальцем я на эту маску укажу. В конечном счете у любой страсти бывает зритель... (с. 345).

Итак, Образ по Барту, кроме непрерывности ("гладкая оболочка") и силового заряда (во благо или во зло), характеризуется еще и своей *обменной* функцией. Все это относится и к другому, родственному понятию, обозначающему "материю" Образа, — понятию *Воображаемого*.

В 1978 году в интервью газете "Юманите", Барт таким образом начал этапы своей эволюции:

Моя точка зрения менялась, порой по "тактическим" причинам, потому что в тот или иной момент мне думалось, что окружающий меня дискурс нужно сместить: в 1960 году дискурс критики казался мне слишком импрессионистическим, и мне хотелось другого, более научного дискурса о литературе; так рождалась семиология.

Но затем эта семиология вокруг меня сделала сверхформалистической, и мне захотелось дискурса более "аффективного"; далее мне стало казаться, что и сам этот дис-

курс под влиянием психоанализа уделяет слишком много внимания "символическому", третируя "воображаемое" как бесплодно реалистичное; и тогда мне захотелось взять на себя дискурс Воображаемого [...] я понимаю *воображаемое* не в смысле "воображение", а в том достаточно точном смысле, который вкладывает в него Лакан: это психический регистр, отличный от Символического и Реального и характеризующийся очень сильным влиянием субъекта с некоторым образом".

"Воображаемое" — ключевое слово бартовских "Фрагментов...", и все же в этой книге оно понимается не совсем в том "достаточно точном смысле, который вкладывает в него Лакан".

У Жака Лакана воображаемое — это аналитический конструкт, искусственно вычлененный "регистр" душевной жизни, который не переживается самим субъектом как нечто отдельное и может быть лишь осознан специальным усилием (самоанализ). Внутри себя оно представляет собой комплекс *отношений* — "нарциссическое отношение субъекта к собственному Я", "дуальное отношение, основанное на образе себе подобного (эротическое притяжение, агрессивное напряжение)", "отношение, сходное с теми, что описываются в этологии животных", "способ схватывания, при котором опережающую роль играют такие факторы, как сходство, подобие форм..."

Беседа с Алексеем Пуяроном. — *Elaves complexes*, т. 3, р. 895—896.
* Ж. Лапانش, Ж.-Б. Понталис. *Словарь по психоанализу*. М.: Высшая школа, 1996, с. 112. Понятие Лакана, часто лишённые точных дефиниций и включённые в довольно причудливый дискурс, бывает неудобно характеризовать не по "первоисточникам", а по кавальеризированным изложениям, каков, например, словарь Лапанша и Понталиса.

Существенно иначе выглядит Воображаемое по Барту. Во-первых, оно доступно непосредственному переживанию "влюбленного субъекта", который волен распоряжаться им в целях дара, жертвы — принести любимому "в жертву свое Воображаемое — как стригли в тринишине сноку шевелюру" (с. 165—166), или, наоборот, "жертвовать образом раси Воображаемого" (с. 394). Во-вторых, оно имеет здесь не религиозную, а субстанциальную природу, уподобляется какой-то непрерывной, энергетически заряженной, нередко текучей стихии: "гладкая оболочка той слитной материи, из которой сделано мое влюбленное Воображаемое" (с. 406), "мощно струящееся [...] без порядка и без конца, воображаемое" (с. 86), "великий поток Воображаемого" (с. 273), или же это ликвидный "капитал Воображаемого" (с. 350); или стихийная сила, которая "жжется из-под земли, словно плохо загашенный торф" (с. 166—167); или же род силового поля ("Сердце [...] заворожено удерживается в поле Воображаемого" — с. 337), нечто неуловимо разлитое в атмосфере, то, из чего сделана *погода*:

Единственное во внешнем мире, что я могу связать со своим состоянием, — общая атмосфера дня, словно "погода" — это одно из измерений Воображаемого (Образ не имеет ни цвета, ни глубины, но он падеден всеми нюансами света и тепла, сообщаясь с любимым телом — которое чувствует себя то хорошо, то плохо — все в целом, в своем единстве). Кол японского хаiku требует, чтобы в нем имелось слово, обозначающее тот или иной момент дня и года, это "киго", слово-сезон. В записи любовных переживаний сохраняется это "киго" из хаiku — бедный намек на ложь, на нескр или свет, на все, что омывает и расширяется (с. 292).

Будучи активной субстанцией любви, ее "бредовой энергией" (с. 163), магнетическим флюидом¹⁰, Воображаемое сопоставимо с архаическими понятиями о мифах и живых существах и делающей их сакральными, то есть сверхъестественно действующими. В свой структуралистский период Барт трактовал "ману", вслед за Леви-Строссом, как "нулевой элемент" дискретной структуры, элемент-джокер¹¹, теперь же он явно изменил фокус зрения и интересуется не внешними манифестациями, но и не абстрактными "алгебраическими" структурами, а именно субстанцией любовного очарования, пусть и не применяя к ней термина "мана". Размышления о континуальных факторах и моделях в культуре привели его к имплицитной постановке проблемы сакрального, отодвигавшейся на второй план в структуралистской теории.

Эта перефокусировка имела не только научный, но и литературный аспект. Жинетт Мишо отметила метатекстуальную значимость одного из замечаний Барта о предподнесении влюбленным своего Воображаемого в дар или жертву любимому: "Дарят не обязательно

¹⁰ Любовь часто описывается у Барта через метафоры жидкостного протекания, как в физиологическом — ср., например, главу "Похвала слезам", — так и в моральном смысле, в уже цитированном выше интервью он характеризует романтическую любовь в терминах "идилиний", "переполнения"; в тексте "Фрагментов..." термин *comblement* — "переполнение", "ис-полнение" (желания) также употребляется не раз, и автор искусно обыгрывает его буквальное и производное значения.

¹¹ См., например, *Мифологии*, с. 180.

предмет: когда Х... проходил курс психоанализа, того же захотелось и Y...; анализ как любовный подарок?" (с. 278)¹². Замечание это содержится в главе о *последних текстах* любимому человеку, кроме того, стоящие на полях этих строк инициалы "Ф. С.", которые, по видимому, следует читать "Филипп Соллерс", позволяют рассматривать его как литературный "подарок" (пусть не любовный, а дружеский) одного писателя другому. Можно согласиться с Ж. Мишо, усматривающей в этой фразе скрытую формулу посвящения "Фрагментов речи влюбленного", писатель дарит свою книгу — свое Воображаемое — "кооперативу" "Читателей-Влюбленных". Но если так, то книга, очевидно, должна мыслиться как сплошное субстанциальное единство, заряженное силой "маны", аналог сакрально-целостного любящего тела. *Nic est corpus meum...*

Подобное представление нигде не сформулировано прямо самим Бартом и лишь реконструируется по *об-разной* логике ряда его разрозненных высказываний; в диахроническом плане оно контрастирует с прежними его взглядами на литературный текст. Ранний Барт-*"формалист"* неустанно разоблачал "мифы" о субстанциальном характере литературного произведения; даже если в "Мифологиях" ему и случалось, по собственному признанию, "нарочито слушать" "испаряющуюся реальность", делать ее "неожиданно плотной, наслаждаясь ее вкусом", и давать "субстанциальный анализ мифических объектов"¹³, — все же в ту пору он никогда не позволял себе подходить с субстанциалистских по-

¹² См. Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 233.

¹³ *Мифологии*, с. 286.

зий к тексту. В 1962 году, в статье, посвященной книге Мишеля Бютора "Мобиль" и носившей программное название "Литература и дисконтинуальность", он критиковал тенденциозно-континуалистские метафоры, практикуемые в критике:

Традиционная Книга — это нечто такое, что *сплетается, развертывается, течет и опливается*, одним словом, *разоблащается* боится пустоты. Благостные метафоры Книги — это сотканная ткань, текущая вола, перемолотая мука, ведущий вперед путь, открывающийся занавес и т. д.; антигипотезные же метафоры всякий раз отсылают к чему-то сделанному, то есть сработанному из дисконтинуальных материалов [...]. Ибо за этим осуждением континуальной материи стоит, конечно же, миф о Жизни: Книга должна *опливаться*, так как критика, наперекор всяким интеллектуализмам, в глубине души хотела бы, чтобы литература оставалась некой спонтанно-бесвозмездной действительностью, даруемой человеку божеством, музой [...]. И письмо — это словесное лигье, формой которого служит такая великая категория континуальности, как *повествование*.⁴¹

Как известно, одна из перечисленных здесь "благостных метафор Книги", а именно *сотканная ткань*, через несколько лет была взята на вооружение самим Бартом, когда на рубеже 60-70-х годов он выдвинул понятие *текста* (или, в более корректной формулировке из книги "S/Z", "текста для письма", в отличие от "текста для чтения"). "Текст" постулировался как нечто принципиально множественное, "пространствен-

ная *многоликийность* означающих, из которых он соткан (этимологически "текст" и значит "ткань"). Произведенные слова — из статьи Барта "От произведений к тексту" (1971), а сразу вслед за ними идет любопытное сравнение, которое соотносит идею Текста с одной из тем еще не написанных тогда "Фрагментов речи влюбленного":

Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который снал в себе всякие напряжения, порожденные воображаемым, и ничем внутренне не охвачен; он проглатывается (так случилось однажды с автором этих строк) и именно тогда ему живо представилось, что такое Текст по склону долины, по которой течет пересыхающая река (о том, что река пересыхающая, упомянуто ради несправедливости обстановки). Его восприятия множественны, не сводятся в какое-либо единство, разновидности по произношению — отблески, цветовые пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлопаящие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне долины, прохожие, их жесты, ослепящие детали наповалке или совсем рядом, все эти случайные детали ловинно опознаваемы — они отсылают к знакомым кодам, но сочетание их уникально и наподбляет протулку несочетаемых, которые не могут повториться иначе как в виде новых несочетаний.⁴²

Как видим, идеальный Текст прямо противопоставлен Воображаемому — для его переживания нужно "снять" в себе всякие напряжения, порожденные воображаемым, не фиксироваться на одном навязчивом образе и отдаваться на волю случайных впечатлений. Та-

⁴¹ Избранные работы, с. 417—418.

⁴² *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1300—1301.

кое свободное ассоциирование — не воспоминаний, как в психоанализе Фрейда, а актуальных ощущений — само ассоциируется у Барта с прогулкой по экзотической стране, а именно по Северной Африке ("пересыхающая река" в оригинале названа арабским словом *оуед*). Поскольку автор прямо ссылается на свой личный опыт, то можно предположить, что речь идет о пребывании Ролана Барта в Марокко в 1969-1970 годах, когда он преподавал в Рабатском университете. Этот период был отмечен активными и множественными гомосексуальными контактами, к которым располагали местные нравы и материальное положение европейского профессора в бедной стране "третьего мира"⁴¹. А стало быть, структуру бартовской "прогулки" можно сопоставить (не утверждая, разумеется, ничего о цели той конкретной прогулки, которую он упоминает) с техникой эротического поиска, которая по-французски обозначается словом *diague*.

Словечко это трудно для перевода, и употребляемое в русском тексте "Фрагментов..." слово "волокитство" лишь отчасти передает его семантику. Английские комментаторы Барта пользуются словом *stuning* — "крейсерование", "свободная охота", что несколько ближе к этимологическому смыслу "траления", "ловли рыбы волочицной сетью"; они также уместно сопоставляют данное понятие с понятием "фланирования", введенным во французскую культуру Бодлером и позднее

⁴¹ Об этом Барт достаточно подробно написал в заметках "Пронесения" (опубликованы посмертно, в 1987 году, в составе его однойменной книги), довольно смелый намек на это содержится и в книге "Сад. Фурье. Лойола", вышедшей в 1971 году.

проанализированным Вальтером Бенямином⁴². Действительно, у Барта речь идет о "свободном поиске" — ключений — как эротических (*diague*, вообще говоря, применяется и к томо- и к гетеросексуальным отношениям), так и "семиологических" встреч с новыми языками и текстами. Об этом значении слова *diague* недвусмысленно сказано в интервью, напечатанном посмертно, в 1981 году в журнале "Ревю д'эстетик"⁴³:

...Это, конечно, грубое слово, из разговорного, любовно-эротического языка. Я потому несколько раз воспользовался им, что в моем восприятии оно отсылает именно к состоянию желания, это очень важное состояние — оно заключается, скажем, в том, чтобы наеливаться, направляться, как бы *выступать*; очарование от первой случайной встречи — будь то, конечно, встреча с партнерами по любви или же встреча со словами, с текстами, — очарование оттого, что это словно впервые, от абсолютной новизны, от неведомого, которое мгновенно и полностью избавляет вас от гнета повторов, от стереотипов...⁴⁴

Итак, есть основание считать *diague*, "фланирование", "волокитство", "свободный поиск" — метафорой Текста, фундаментальной метафорой того периода творчества Барта (конец 60-х — начало 70-х годов), который наступил непосредственно после "структуралистского". Но мы помним его слова: в какой-то момент этот новый постструктуралистский дискурс,

⁴² См. Patrick French, "Barthes in Tangles", *Nottingham French Studies*, vol. 36, No. 1, Spring 1997, p. 55. В этой статье подробно исследована роль "марокканского текста" в творчестве Барта.

⁴³ Интервью с Норманом Бирином. — *Œuvres complètes*, t. 3, p. 793.

задним числом противопоставляемый научному дискурсу семиологии как "более аффективный", тоже перестал удовлетворять критика, так как утратил "слишком много внимания "символическому", третируя "воображаемое" как бедного родственника". И уже в середине 70-х годов Барт стремительно меняя парадигмы мышления, вступает в новый, как бы "пост-пост-структуралистский" период: сделав очередной методологический поворот, он от "текстуальности" переходит к "морали"¹⁴, от переживания "праздного человека, который снул в себе всякие напряжения, порожденные воображаемым", обращается к переживаниям влюбленного, который Воображаемым, напротив, глубоко захвачен, популен. Такой переход словно отражает в себе диалектику взаимоперехода самих этих двух состояний, двух любовных стратегий:

— В своей книге вы противопоставляете влюбленному "волокну" ...

— Да, следует различать два типа "дискурса", в широком смысле слова: дискурс влюбленного и дискурс "волокну". Практики "волокутства" отнюдь не совпадают с сугубо аскетическими практиками влюбленного субъекта, который не разбирается в мире, а слепит вальперти со своим образом [...]. Бывают "волокуты", которые "волокутствуют" в поисках того, в кого влюбиться. Это даже типичный случай. Во всяком случае, в гомосексуальной среде, где "волокутство" очень распространено, можно

¹⁴ В книге "Ролан Барт о Ролане Барте" (1975) автор дает исчерпывающую "фаз" своего творческого пути: "социальная семиология", "семиология", "текстуальность", "мораль". — *Genève complètes*, t. 3, p. 205.

заниматься этим годами, часто в поневоле грязной форме (таковы уж места, которые при этом приходится посещать), твердо сохраняя при том мысль, что ты вот-вот найдешь, в кого влюбиться".

Онаравность одним объектом и "свободный поиск" все новых и новых — это, разумеется, два общих, типовых варианта эротического поведения. Их сравнительно между собой еще Стендаль в заключительной главе своего трактата "О любви" — "Вертер и Дон Жуан". Барт, в только что цитированной беседе признает Дон Жуана характерным типом "волокуты"¹⁵, в своей книге о любви ни разу его не упоминает¹⁶. "Диффузию любовного желания" (с. 339) он рассматривает скорее на примере другого мифического героя — Летуного Голландца из оперы Вагнера, для которого любовные "скитания" — самоценное занятие, а лишь поиск истинного объекта, с обретением которого Образ наконец-то совпадает с Желанием. Зато он подробно, в качестве главного "материала" книги, разбирает случай Вертера — влюбленного, неизменно привязанного к образу.

¹⁵ Беседа с Ф. Роже. — *Genève complètes*, t. 3, p. 786. О том же короче и без прямых гомосексуальных (итимно-личных) ассоциаций сказано и в тексте "Фрагментов..." "...не является ли влюбленный всего лишь чуть более разборчивым волокутой, который всю жизнь ищет "свой тип"..." (с. 94).

¹⁶ См.: *Genève complètes*, t. 3, p. 786.

¹⁷ Он, впрочем, и прежде не проявлял интереса к "донжуанскому" жизненному проекту. Так, в 1954-году, опубликовав сразу две статьи о новой постановке мольтеровского "Дон Жуана", Жаном Ниларом, он в обоих текстах подробно останавливался на *алегории* героя. Песни, но буквально ни словом не упомянул Дон Жуана-информанта, соблазна.

Размышления "о жизни" и здесь связаны у Барта с размышлениями "о литературе" — вернее, о языке, о дискурсе, с которым ей приходится работать. "Волюнтаризм" и "влюбленного" Барт противопоставляет как два типа дискурса и намекает их *речевую*, дискурсивную специфику:

Субъект, находящийся во власти Воображаемого, "не поддается" игре означающих: он мало презит, не пользуется каламбурами. Если он пишет, письмо его плашко, слово Образ, оно все время стремится восстановить убогоначителю поверхность слов — одним словом оно анахронично мую поверхность слов — современным текстом, который, как раз напротив, определяется упрощением Воображаемого: нет больше романа, нет больше и притворного Образа; ведь Попадание. Представление, Скользящая форма страдания возмодно — вышедшие из моды (с 102—103).

Как известно, Фрейд в книге "Остроумие и его отношение к бессознательному" исследовал "каламбур" и вообще "игру означающих" как первичную стадию расщепления либидо: в ходе этой игры энергия инстинктов освобождается от социальной (в данном случае языковой) цензуры, прежде чем обрести уже собственно эротическую объектную направленность. Напротив того, бартовский влюбленный не нуждается, а личная, он страждет не от цензуры, которой общество подвергает его же либидо: его проблема не социальная, а личная, он страдает, а от равнодушия анализ его чувств ока является дилеммой. Соответственно анализу, исследуя принципиальную ситуацию, с иными действующими факторами. Так, любовное желание принимает здесь странную, не-

концентрированную форму, как бы рассеиваясь в атмосфере (ср. "слова-сезоны" "киго" из японской поэзии):

В чувствах влюбленного есть элемент желания. Но это желание отклоняется от цели и направляется в сторону некоей рассеянной сексуальности, какой-то общей чувствительности¹.

Движимый таким диффузно-текущим желанием ("я позволяю желанию переливаться во мне" — с. 150), которому чужда борьба с внешними препятствиями типа цензуры или соперничества, дискурс влюбленного сам имеет континуальную природу, представляет собой "гладкую, словно Образ" "удобочитаемую поверхность слов". Он противостоит предмету прежних занятий и мечтаний Барта — "современному тексту" (или "тексту для письма"), который "определяется упрощением Воображаемого". И наоборот, он сближается с традиционными "текстами для чтения", о своей любви к которым открыто заявляет теперь Ролан Барт:

Этот субъект [влюбленный] развивается главным образом в том регистре, который после работ Лакана называют воображаемым, — и я сама признаю себя субъектом воображаемого. У меня есть живая связь с литературой прошлого, именно потому, что эта литература дает мне образ, дающий мне правильное отношение к образу. В частности, одним из измерений воображаемого, существовавшего в литературе "для чтения", является повествование, роман; признавая свою привязанность к этой литературе, я тем самым вступаю за субъекта воображаемого.

¹ Исседа с Ф. Роже. *Œuvres complètes*, т. 3, р. 785.

² Исседа с Ж. Алрикком. *Œuvres complètes*, т. 3, р. 775.

Знаки

В психоанализе Лакана "воображаемому" противопоставляется "символическое"; этот психический регистр описывается как образование знакового типа, как "структура", чьи дискретные элементы функционируют в качестве означающих¹³. Во "Фрагментах..." Барта данный термин практически не употребляется, но взаимосвязь Воображаемого и Символического задана уже на первых страницах книги:

...По своему статусу Тоника [любового дискурса] наполовину кодифицирована, наполовину проекционная (или проекционна, потому что кодифицирована) (с. 83).

"Проекционность" означает здесь образную природу того психического опыта, который воссоздается Бартом и в этой образной форме транслируется через текст от автора к читателям и наоборот: читатели "кооперативной" книги проецируют себя на ее "героя", подобно тому как тысячи читателей XVIII века узнавали себя в гётевском Вертере (и даже порой кончали самоубийством в подражание ему). Это типичное поведение субъекта перед лицом "текста для чтения", которое Барт еще недавно, в книге "SZ", отвергал как исторически устарелое, как позорительное проявление читательской "истерии". Напротив того, "кодифицированность" любовной топикой отсылает к знаковым процессам, к Символическому.

Занимаясь исследованием "речи влюбленного", Барт фактически пересмотрел свое отношение к знаку.

¹³ Ж. Лакланш, Ж.-Б. Понгаис, *Словарь по психоанализу*, с. 466.

Еще на рубеже 60—70-х годов он исходил из авангардной установки, призывая отлучения знака ("семиология" обратиться к его безусловному разрушению ("семиепокластия"), "расщеплению" и "опустошению"). Теперь же он выделяет в языковой практике область — столь важную для каждого человека, как любовь, — где борьба со знаком не имеет смысла, так как знаковое, "символическое" начало уже изначально подавлено господством Воображаемого. Образ не отменяет знака — он лишь закрывает свой "гладкой оболочкой" доступ к дискретному коду, а оттого знаковая действительность приобретает лихорадочный, беспокойный, тревожно-бесконечный характер.

В беседе Барта с Филиппом Роже есть такой любопытный диалог:

— Не странное ли это существо — "влюбленный семиолог"?

— Да нет! Влюбленный — это и есть стихийный семиолог! Он все время читает знаки. Только тем он и занят — это знаки счастья, то знаки несчастья. На лице другого, в его поведении. Он прямо-таки во власти знаков¹⁴.

"Стихийный семиолог" страдает от недостоверности знаков, от невозможности дать им однозначную и надежную интерпретацию; он силится разгадать смысл того или иного жеста или поступка любимого человека (которые, быть может, вовсе и не имели никакого смысла); для него "все новое, все беспокоящее воспринимается не в виде фактов, но в виде знаков, которые

¹⁴ См., например: *Избранные работы*, с. 400.

¹⁵ *Les livres complètes*, т. 3, р. 788.

необходимо истолковывать" (с. 270). Дело именно в том, что в его мире доминирует не Символическое, а Воображаемое, опорой знаков служит не код (пусть хотя бы неписанный), но Образ:

Желающий правды всегда получает в ответ сильные и живые образы, которые, однако, становятся двусмысленными, неустойчивыми, как только он пытается преобразовать их в знаки... (с. 160).

Влюбленность — род безумия, и это прежде всего слепифическое безумие языка. Знаки, замороженные Образом и утратившие точку опоры в инстанции кода, сходят с ума, становятся болезненно "говорливыми":

Гумбольдт называет свободу знака говорливостью. Я (внутренне) говорю, потому что не могу поставить свой дискурс на прикол: знаки крутятся "на свободном ходу". Если бы я мог обуздать знак, подчинить его какой-то инстанции, мне бы наконец удалось обрести покой. Уметь бы накладывать на голову гипс, как на ногу! (С. 194—195).

У этого срыва дискурса с тормозов бывает и диалогический вариант — столь типичная форма "выяснения" любовных отношений, как сцена:

Согласие логически невозможно, поскольку обсуждается не факт и не решение, то есть нечто встречаемое, а только то, что сказано прежде: у меня нет предмета, или, по крайней мере, она очень быстро его теряет; это такая речь, предмет которой утерян (с. 363).

Итак, вместо эйфорически бесконечной игры смыслов, которая виделась Барту в утопическом Тексте, в сознании влюбленного имеет место нечто более реаль-

ное и удручающее — не тирания однозначно-кодифицированного смысла, но дурная бесконечность недостоверных, отсылающих один к другому знаков, лишённых какой-либо твердой связи не только с кодом, но, по сути, и с референтом, с внеязыковой реальностью.

Лишённый устойчивых кодифицированных знаков, влюбленный пытается обходиться знаками *внесистемными*, не включёнными ни в какой код. Собственно, он сам же первый является таким внесистемным элементом, "абсолютно изолированным индивидом": окружённый, не-влюбленные люди кажутся ему *système à part* ("пристроенными"), тогда как его собственный дискурс, по словам автора, "находится сегодня в *предельном одиночестве*" (с. 80).

Внесистемные знаки, на которые опирается влюблённый, бывают трех типов. Во-первых, это знаки *утопические*: "Язык Воображаемого — это лишь утопия языка; язык совершенно первичный, райский, язык Адама" (с. 258). К утопическому языку относится, например, магическое перформативное слово, которое "не является знаком [...] играет против знаков", служит "контрзнаком" (с. 418—419), — это сверхслово, "холодная фраза" "*я-тебя-люблю*". Во-вторых, это знаки *действительские*, чистые указательные жесты, демонстрирующие уникальность и неопределимость "любимого объекта": последний описывается чисто негативно, как "непоим名称мый", "аполический" ("не-имеющий-места"), и "единственным *местоимением*, которым он может быть обозначен, является семантически пустое слово "та-кой" — с его помощью влюбленный надеется найти до-вольный "к языку без прилагательных" (с. 372).

Называя тебя *такимым*, я позволяю тебе избежать смерти от классификации, я выручаю тебя от Другого, от языка, я хочу, чтобы ты был бессмертным (с. 371).

Наконец, в-третьих, герой бартонской книги постоянно обращается к знакам *алеаторным*, возникающим вне всякой системы и именно в силу этого своего случайного характера сулящим — пусть обманчиво, как и другие "внекодвые" знаки, — открыть истину "стихийному семиологу". Влюбленный все время *гадает* — а приемы гадательной магии испокон веков связаны с толкованием случайных знаков, "знамений", "признаков" и "примет".

Не спое ли будущее пытаюсь я высчитать, расшифровывая в начертанном предвестии того, что со мной случится, пользуясь прошелурой, основанной одновременно на палеографии и гадании? (С. 159)

...Как во всяком гадании, влюбленный вопрошатель сам должен выработать свою истину (с. 160).

Чтобы вопрошать судьбу, нужен альтернативный вариант *(Полюбил/Не полюбил)*, предмет, дающий простую вариацию *(Упадет/Не упадет)*, и вливающая сила (божественно, случай, ветер), которая маркирует один из полюсов этой вариации. Я ставлю все время один из полюсов (полюбят ли меня?), и вопрос этот — альтернативен: все или ничего, я не могу помыслить, что вещь выражает, не полнота споминутности желания. Я не диалектик. Диалектика гласила бы: листик не упадет, а больше упадет — но вы-то тем временем переменитесь и больше уже этим вопросом задаваться не будете (с. 197—198).

Диалектика любопытным образом уравнивается здесь с *кодом*, в данном случае с кодом *нарративным*: стоит осмыслить происходящее в повествовательной

перспективе ("листик не упадет, а *потом* упадет"), в рамках некоторой "истории любви", каковая ведь может включать в себя и утоление страсти, и исцеление от нее, — тогда безумное коловращение недостоверных знаков немедленно остановится, но зато окажется искажена, уничтожена как таковая вся ситуация влюбленного, живущего именно в этой гадательности, некордированности знаков. Отсюда понятно, почему Барт, с одной стороны, "признавал свою привязанность" к традиционному романному повествованию, а с другой стороны, отчаянно старался изгнать всякие зародыши "истории любви" из своей книги:

...Почему массовая культура так распространяется о проблеме влюбленного субъекта? На самом деле она представляет на сцене не само любовное чувство, а *рассказы, изюды*. Это, быть может, довольно тонкое различие, но оно для меня очень важно. Это означает, что как только вы включаете влюбленного субъекта в некую "историю любви", вы тем самым *примиряете* его обществом. Почему? Потому что повествование входит в число основных общественных обязанностей, кодированных обществом видов деятельности. С помощью истории любви общество *примиряет* влюбленного¹⁰.

По аналогичной, разве что еще более очевидной причине Барт отказывается и от трактатного, логически последовательного анализа любви-страсти. *Трактат* "о любви", как это показал еще пример Стендаля, самой своей формой объективирует влюбленного, лишает его собственного голоса, превращает в пассивно-

¹⁰ Исседа с Ф. Роже. — *Œuvres complètes*, t. 3, p. 788.

В поисках структуры текста, которая адекватно воспроизвела бы переживания "алюбленного субъекта", Барт выработывает очень оригинальную композицию, которая сохраняется в себе и элементы романтических эпизодов, и лирическую интонацию элгий⁸. Сам он характеризует свой метод как *драматический* (с. 81), понимая "драму" согласно соображениям Ницше об архаической греческой драме — драме бездейственной монологической декламации, чуждой современному театру:

Влюбиться — это *драма*, если вернуть этому слову архаическое значение, которое дает ему Ницше: "Античная драма означала большие декламационные сцены, и этим исключалось действие (какое-то происходило *до* сцены или *за* сценой)" (с. 142).

Именно диалог (посиденок двух актеров) испортит Трагедию, еще прежде чем появится Сократ. Монолог, таким образом, отбрасывается в область преледных явлений жизни человечества: в архаическую трагедию, в некоторые формы пифагорейства, в любовную солидаквию... (с. 362).

Драма — миметическое искусство. Еще недавно Барт с величайшим полнотением относился к мимесису, а теперь, подобно "истерическому" актеру имитирующему мысли своего "героя", он в своей собственной композиции следует алеторному строю: В подражание дискурсу влюбленного он оформляет свою книгу как "пыль фигур, мелькающих в непредсказуемом порядке" — с. 117), как *фрагменты*, каждый из которых пред-

⁸ См. Philippe-Alain Michaud, "Petit glissement de piece", Sur les fragments d'un discours amoureux", — In: Barthes après Barthes. Actes du colloque international de Pau, Pau, 1993, p. 17.

ставляет собой отвлеченную вариацию на тему сквозной сюжетной ситуации. Если бы "читатель-влюбленный" нуждался в расположении своих собственных состояний, а не реакций "любимого объекта" (а впрочем, кто сказал, что человеку всегда понятно его собственное состояние?), он мог бы использовать текст бартовских "Фрагментов...", для гадания: задумывается ли поэт на страницах и строка, и... Собственно, к чему-то подобному и призывает автор, когда на первых страницах книги уподобляет ее чтению "итре в веревочку" (с. 83): каждый читатель прилагает к своему опыту какие-то отдельные кусочки прочитанного, а остальное "передает товарищу"...

Разумеется, фрагментарная форма применялась в литературе задолго до Барта, да и размещение фрагментов по алфавиту не было его изобретением. Одной из книг (скорее всего, не единственное решение, можно считать на его композиционный шаг), можно считать уже упоминавшийся "Мобиль" Мишеля Бютора (1962), в статье о котором Барт критиковал континуа-

Как сообщает биограф Барта, тот вместе с другим из друзей "размешивал" фрагменты своей будущей книги по жребью, "размешивая" алфавиты в самых разнообразных порядках" (см.: Louis-Jean Lussan, Roland Barthes, p. 258). Любопытно не только сама эта практика обращения алфавитов, "дотерейной" композиции, но и то, как в ней *играет*. В чем его функция? Внести в процедуру допущения фактор случайности (как в карточной игре дают "три-четыре" карты, уже перетасованную колоду)? Засвидетельствовать подлинность, что писатель в самом деле "тасовал" свои "карты"? Или же реализовать еще при создании книги тот "миметический" принцип, который Барт описывает для ее чтения?

листские иллюзии современного литературного сознания. Но у Бюлера, по крайней мере, номенклатура "объектов" образывала закрытый алфавитный список, отсылая к жестко фиксированному государственно-географическому коду: книга представляла собой путевые заметки о США, и ее пятидесят "глав" были посвящены пятидесяти тогдашним американским штатам. В книге Барта алеаторное начало сильнее, и именно с этим связана ее интригующая двусмысленность.

Жинетт Мишо отметила, что "Фрагменты речи влюбленного", собственно, не целиком представляют собой *фрагменты речи влюбленного*: кроме фрагментарных глав, есть еще и предисловие, написанное от лица автора и построенное в трехчастной "диссертационной" форме. Текст книги распадается на две неравных части, разделенных фразой-ремаркой: "ИТАК, СЛОВО БЕРЕТ ВЛЮБЛЕННЫЙ, ОН ГОВОРИТ" (с. 89). Если следовать театральной лексике самого Барта, то это как бы "программа" спектакля, а затем собственно спектакль, где драматург выходит на сцену уже в качестве актера. Сходная двучастная структура в разных вариациях встречается в двух других книгах Барта 70-х годов — "Ролан Барт о Ролане Барте" и "Камера люцида", но в данном случае ее можно истолковать и иначе, взяв за отправную точку не драму, а *словарь*. "Фрагменты..." Барт митирует словарно-энциклопедическую композицию, где собственно словарным статьям предположительно техническое предисловие, задающее программу чтения, программу пользования книгой; недаром в заголовке введения — "Как сделана

* См.: Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 222 sq.

эта книга" (формула, возможно, навеяна названием знаменитой статьи Б. Эйхенбаума "Как сделана "Шинель" Гоголя") — Барт подчеркивает именно технический характер своего труда.

Словарный принцип реализован в этом труде более тщательно, чем в двух предыдущих, также фрагментарных книгах Барта — "Удовольствие от текста" и "Ролан Барт о Ролане Барте": в первой из них алфавитный порядок не явствует из основного текста и эксплицирован лишь в оглавлении, во второй он нет-нет да и нарушается сперхсистемными вставками. Во "Фрагментах..." не только каждая "фигура" именуется термином, относящим к строго алфавитному расположению, но и ним еще и следует такая важнейшая принадлежность словаря, как *дефиниция*. Далее — *примеры употребления* той или иной "фигуры", излагаемые чаще всего от имени самого влюбленного, в качестве *цитат* из его дискурса, наравне с формально отмеченными "чужими" цитатами (из Гёте, Фрейда или же обозначенных инцидентами друзей автора). Вся книга в целом предстает как словарь фигур любовного дискурса, "энциклопедия аффективной культуры" (с. 85).

В 1980 году было напечатано предисловие Барта к энциклопедическому словарю "Ашет", где он фактически сблизил словарь с Текстом — принципиально несконечным и множественным языковым образованием, в котором возможно неограниченно большое число ассоциативных "пробегов", начинаая с любой произвольно выбранной точки (слово А отсылает к слову В, необходимому для его дефиниции, тут же внимание читателя отвлекается к соседнему с ним слову С и т. д.). Словарь не исчерпываем, подобно борссов-

ской Библиотеке, подобно миру, который в нем описывается⁵.

Но, как мы уже видели, дискурс влюбленного существенно отличается от Текста. Соответственно и книга, воссоздающая этот дискурс, оказывается лишь имитацией, симулякрот словаря. Действительно, множественность "входов" в реальный словарь обусловлена тем, что сами эти заглавные слова — "входы" (фр. *entrées*, англ. *entry*) — будь то редкие языковые формы, специальные термины или же имена собственные — встречаются читателю в реальных текстах и дискурсах, и для их прояснения как раз и требуется словарь. Напротив, названия бартовских "фигур" сплошь и рядом представляют собой *неологизмы*, которые в данном значении употребляются только в этой книге, — чаще всего это обычные, общепонятные слова естественного языка (французского или другого), получающие особый смысл в контексте любовных отношений. Где, к примеру, может встретиться термин *αγορας* или *laetitia* — разве что в греческом или латинском тексте, но тогда читатель скорее обратится к настоящему словарю греческого или латинского языка, чем к "словарю" любовного дискурса. А столкнувшись с таким словом, как "докунные" или "тучи", кому придет в голову искать пояснений во "Фрагментах речи влюбленного" или где бы то ни было еще? Таким образом,

⁵ См. об этом в одной из моих прежних статей (С. Зенкин, "Ролан Барт и проблема отчуждения культуры", *Новое литературное обозрение*, 1993, № 5, с. 35—36; то же в издании: *Французская литература 1945—1990*, М., Наследие, 1995, с. 838—840), где, правда, аналогия между Словарем, Текстом и фрагментарными книгами Барта проведена слишком прямолинейно.

бартовский словарь непригоден для утилитарной "консультации", он фактически допускает только сквозное прочтение, как роман⁶; можно, конечно, выбирать одни главы и пропускать другие, но ведь так часто поступает и читатель романа — тут важно, что выбор "входов" определяется не внешней потребностью (прояснить непонятное слово), а внутритекстовыми предпочтениями (этот фрагмент *интереснее* другого, сулит мне какую-то перекличку с моим собственным опытом) или же, как в случае упомянутого выше типотетического использования книги для гадания, факторами чисто случайными. Как отмечает Филипп Роже, несмотря на двойную провозглашенность расстановки фигур (их наименование и алфавитный порядок), все-таки нечто напоминает последовательный процесс — процесс интерпретации⁶.

⁶ "Книгой, где нет указателя, невозможно пользоваться — ее приходится читать", — эта острота (слышанная мною от А. К. Жолковского) эксплицирует, формулирует точными терминами ту новую классификацию "утилитарных" и "художественных" текстов, которая будет в нашей культуре и которая парадоксально обречена во "Фрагментах..." Барта. Парадокс состоит в том, что в конечном счете алфавитным расположением материала здесь коннотируется не столько "польза", а как раз наоборот — литературное "удовольствие", книга вся построена по принципу указателя или словаря, но именно поэтому "се приходится читать".

Филипп Роже, *Roland Barthes, roman*, p. 235. При переводе бартовских фрагментов на русский язык их пришлось заново переорганизовать по "принципу номинации и произволу алфавита" (с. 87); а поскольку в любом произвольном порядке мы бесцельно перемешиваем, угадать некую скрытую логику, то при чтении перемены она может оказаться иной, чем при чтении оригинала. Например, по-французски книга заканчивалась главкой "Желание владеть" ("Vouloir-savoir"), по-русски же, как известно, в концы концов стоит буква "я", и соответственно заключительная глава книги — "Я-тебя-люблю". С точки зрения итровой

Еще одна странность композиции, не вполне объяснимая в авторском введении, связана со структурной вступлением к каждой главе — того, что Барт называет *argumentum*.

"Полноточности" текста эта топологическая redistribution фразментов, вероятно, приналась бы по душе Барту, важно только, чтобы читатель книги имел ее в виду и не принимал порядок глав за нечто "естественное".

Позволю себе рассказать к слову эпизод из своей собственной практики. Несколько лет назад я писал вступительную статью к русскому переводу "Чипаши" Сент-Экзюпери — сочинения, в котором хаотически нагромождены "фрагменты речи" одного и того же персонажа, а возникающие кое-где зачатки сюжетного действия почти всегда остаются неразработанными, не доведенными до развязки. Мне пришлось в голову построить толкование этой книги "по Барту", в форме словаря-гlossария, комментирующего — также от первого лица — ряд сквозных слов, идейных лейт-мотивов Сент-Экзюпери. В качестве прямой ссылки на образцы я предислал своему тексту эпиграф из предисловия к "Фрагментам речи влюбленного", а как элемент личного биографического опыта — еще и зашифрованное посвящение женщине, занимавшей в то время мой мысли... Несмотря на столь осознанную волю к полноточности, у меня все-таки получалась не имитация Барта, а скорее имитация имитации: внешний порядок комментируемых понятий оставался алфавитным, по сам подбор понятий (и, разумеется, их русских эквивалентов — ибо я редактировал перевод книги) был сделан так, чтобы провести сквозь все изложение единую, последовательную логику анализа, в частности, послелогич в моем "Я", то есть заключительная, обобщающая характеристика того воображаемого субъекта, от имени которого ведется речь у Сент-Экзюпери. Отчего же результат оказался столь неудачным замыслом? Просто оттого, что я не сумел внутренне усвоить комбинационную свободу, которая воодушевляла Барта при написании его фрагментарных книг? Или причиной был характер анализируемого текста — текста патетического, серьезного, проломительского, полого подвигавшегося игровой перспективе? Или, наоборот, я поддался бартовской логике "смешанного" дискурса и, подражая авторной композиции "Фрагментов...", сам с необходимостью логи-

Вынесенное в заголовки каждой фигуры не является ее определением, это ее аргумент. *Argumentum*, "изложение, расказ, краткое содержание, маленькая драма, выдуманная история", я дополняю: инструмент оуждения, вроде брехтовских плакатов (с. 83).

Реально *argumentum* состоит из трех последовательных сообщений. Два из них отсылают к стандартной структуре словарной статьи: заглавное слово плюс (всетаки) его дефиниция; третье же, вернее первое по порядку, представляет собой какое-то избыточное, дополнительное обозначение главы. Иными словами, у каждой словарной статьи два заголовка: "литературный" и "словарный". Они могут быть связаны отношением чистой редупликации ("АТОPOS: АТОPOS", "ВОСХИЩЕНИЕ: ВОСХИЩЕНИЕ" и т. д.), варьирования ("Я БЕЗУМН: БЕЗУМЕЦ" и т. д.) или же образной замены ("КАК ЛАЗУРЬ БЫЛА СВЕТЛА: ВСТРЕЧА"). При образовании "литературного" заголовка осуществляется операция *перевода* с одного языка на другой, который в одних точках полностью совпадает с первым, а в других лишь отчасти. Обычно так бывает с родственными языками, диалектами, а также... с мета-языком, образованным на основе языка-объекта. Барт характеризует эту операцию как брехтовское "оживление" (*Verlebendigung*), одним из средств которого служили выставлявшиеся на сцене плакаты с "заголовками" спектакля. В его собственной книге этот эффект рабо-

даси был привнеси композицию сужбу "умилненую". Не берусь выбрать верный ответ и, к сожалению, не могу предоставить читателю мой статьи о "Питагаси". равно как и новый перевод всей книги, к которому она прилагалась, так и осталась непечатанной (кто бы издал?).

тает на двух уровнях. На внешнем уровне весь дискурс или "плакатом" по отношению ко всей главе, или словарной статье; на внутреннем уровне "литературный" заголовок аргумента а является оужающим "плакатом" по отношению к двум другим, "словарным" его частям. В обоих случаях Барт противопоставляет непосредственной "речи влюбленного" (внешний уровень) или же ее краткому резюме (внутренний уровень) *авторский метаязык* — тот самый метаязык, от которого он открещивался во введении к книге... говоря при этом опять-таки на метаязыке литературной теории. Внешне роль метаязыка сведена к минимизму, к стандартным риторическим операциям сжатия (резюмирования) или субституции; но она явно ощущается читателем.

Следы авторского присутствия заметны и внутри того текста, где "берет слово и говорит влюбленный"; так, в частности, зашифрованные ссылки, инициалы друзей Ролана Барта (как и названия главок, они удаляются — внизу страницы стоит относительно полная ссылка, а на полях — совсем краткая пометка "для себя", впрочем, ссылки тоже отсылают не к "библиографии", а к "Tabula gratulatoria", не к сухим "источникам", а к "личностям" "благодарностям"). В них прямо заявляет о себе автор как биографическая личность, чьи внетекстовые жизненные обстоятельства мы знаем и должны знать лишь частично, лишь пытаемся кое-что в них угадывать. "Р. С. Б.: беседа", "Ж.-Л. Б.: беседа", "Р. Н.: беседа" — все эти маргиналии представляют собой инородные вкрапления в "речь влюбленного". Можно предположить, что некоторые из та-
ящихся за ними лиц связаны с автором любовными

отношениями, а раз так, то эти ссылки наводят на мысль о какой-то иной дискурсивной реальности, где "другой" не хранит молчание, не производит пустые, уклончивые, двусмысленные знаки, но одаряет говорящего "я" своим ответным веским *Словом*, словом экзистенциального опыта, *другим* языком, внеположным его собственному дискурсу.

Итак, замысловатая композиция бартовской книги исполнить вводит в ее текст заказную фигуру *автола* — того самого автора, о "смерти" которого Барт провозглашал за десять лет до того, в конце 60-х годов. Собственно, появление в тексте автора неизбежно вытекает из присутствия в нем персонажей — это две сопряженные инстанции, не существующие одна без другой. Жозе-Луис Дياز писал о "вторичном изобретении автора у Барта", причем "новоизобретенный" автор больше "не является источником, первоначалом, средоточием текста. Это побочная структура, нередко притягиваемая центростремительной силой произведения в целом"¹. Барт заботится о поддержании равновесия сил: персонажу отводится большая часть текстового объема, принимаются специальные композиционные меры для предохранения его речи от подавляющего действия авторского метаязыка, но метаязык все-таки присутствует в раздробленном, *фрагментированном* виде — в доктринальном введении к книге, в обрывчатых названиях глав, в точечных отсылках к реальной авторской биографии. Сквозь псевдословарную композицию, которая имитирует случайный поток зна-

¹ José-Luis Diaz, "La question de l'auteur", *Textuel*, 1984, n° 15 (Roland Barthes), p. 50, 51.

ков, читаемых "влюбленным субъектом" в жизни, про-
ступает связанная, сквозная структура противоборства
двух кодов, которой традиционно определяется дина-
мика произведений *литературы*.

Вещи

Квазиупорядоченные системы интересовали Барта уже
с конца 60-х годов. В книге о Японии "Империя зна-
ков" (1970) он подробно пишет о японских трехстиши-
ях хокку (хайку); позднее в этом же поэтическом жанре
будет пытаться выразить свои переживания и герой
"Фрагментов...". Корпус японских стихотворных ми-
ниатюр представляет собой фрагментарную знаковую
систему — реально рассредоточенное множество тек-
стов, написанных разными людьми, в разное время и по
разным поводам. В этом множестве ни один текст не яв-
ляется "главным", "ступенчатым" или же "заключи-
тельным". Барт сближает с ним условно рассредоточен-
ное — или, что то же самое, условно упорядоченное —
множество статей в словаре, связанное многообразны-
ми ассоциациями без начала, центра или завершения
(прямая противоположность аристотелевскому пони-
манию композиции, где обязательно должны наличест-
вовать "начало, середина и конец" — *Поэт*, 1450 b).

...Наиболее тонким образом таких отражений без толч-
ка и упора, такой игры отблесков без исходного источника
был бы для нас образ словаря, в котором слово может быть
определено лишь с помощью других слов¹¹.

¹¹ *Œuvres complètes*, т. 2, p. 801.

Но японские трехстиши интересуют Барта не только
своей множественностью и неупорядоченностью. Они
еще и отказываются приписывать вещам *смысл*: "...реаль-
ному отказано в смысле, более того, реальное даже не об-
ладает более смыслом реальности"¹². Не нагружая на свой
реальный референт, как это делает европейская литерату-
ра, бремя коннотативных смыслов, японское хокку отно-
сится к вещам *легко*: бытовая "сюжет" может быть самым
ничтожным внешним предлогом, подобно тому как
японский подарок может представлять собой самую не-
значительную вещьцу богато и тщательно упакованную.

Трудно сказать, как мысли себе Барт роль референ-
та в словаре, — это тексты не дают для этого достаточ-
ного материала. Но несомненно, что в том псевдосло-
варе, каким являются "Фрагменты речи влюбленного",
статус реальный, вещей существенно иной, чем в хокку.

Для *влюбленного* материальные предметы существу-
ют лишь постольку, поскольку метонимически замеча-
ют собой любимого человека, поскольку наполнены
его флюидом, "ханой".

От любимого человека исходит некая сила, которую
ничто не в силах остановить и которая пронизывает все им
засеюте — пусть даже жалостное взглядом [...]. Вне этих фести-
шей в любовном мире предметов нет (с. 291 — 292).

Фетиши — предметы хоть и реальные, зато тавто-
насыщенные энергией Образа. Любопытно, что в изложении
Барта эти предметы часто оказываются *свидетельными*: та-
коны и бутерброды, которые делает Шарлотта на глазах у
Кретьера, и апельсины, которые уже сам Кретьер препод-

¹² *Ibidem*, т. 2, p. 803.

носит Шарлотте (а та из вежливости делится ими с "беззастенчивой соседкой" — с. 139), и груши, которые все тот же Вертер снимает длинным шестом с дерева, передавая любимой.... О кулинарной тематике в творчестве Барта в связи с проблемой континуальности уже упоминалось выше; а на бытийный характер кушаний-фетишей косвенно указывает сам Барт, неоднократно ссылаясь в своей книге на работы Д. У. Уинникота, который выдвинул в 50-х годах теорию "переходных объектов", заменяющих материнскую грудь для отнятого от груди младенца. "Переходный объект" объединяет в себе ряд важнейших факторов любовного чувства: связь с Матерью, бытийную полноту, сакральность переживания⁴.

Однако вещи во "Фрагментах..." Барта могут восприниматься по-другому, и ассоциативную логику этого восприятия необходимо проследить. Даже предметы-фетиши обладают одной особенностью, отличающей их от субстанций, — подобно престолутому образу-картошке, они внутренне непрерывны, но ограничены извне. Обограниченности, изолированности вещественных воспоминаний — в частности, об их изъятости из временной длительности — говорится в той самой главе "Воспоминание", где цитируется сцена из "Вертера" со сбором груш:

Такой театр времени — прямая противоположность по-искам утраченного времени, ведь мой воспоминания патристически-точечны, а не философски-дискурсивны; я вспоминаю, чтобы быть несчастным/счастливым — не для того, чтобы понять (с. 106).

⁴ Анализ уинниковского понятия "переходного объекта" с точки зрения проблемы сакрального см. в изданной книге: Clémentine Clément, Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998, p. 83–86.

С другой стороны, именно точечные материальные детали любимого тела дают толчок развитию заоражающего Образа:

...Что же в этом любимом теле призвано служить для меня фетишем? Какая часть, быть может — до крайности неусловная, какая особенность? Манера подстригать ногти, чуть выщербленный зуб, прялый голос, манера растягивать пальцы во время разговора, при курении? Обо всех этих изгибах тела мне хочется сказать, что они *изумительны* (с. 172).

Точечный характер "вещей" (в широком смысле слова) задает новую, не-фетишистскую перспективу, в которой они рассматриваются. Вернемся еще раз к идилической сцене из "Вертера" со сбором груш в саду. Как видно уже из заглавного слова соответствующей "словарной статьи", она является для героя романа *воспоминанием*, сладостным и удаленным. "Литературный" заголовок служит началом арии из "Тоски" Пуччини: "E liscava la stelle" — "Блестали звезды". Звезды, блистающие в вышине, ассоциативно сближаются с плодами, которые Вертер снимает с дерева и отдает любимой: они тоже редкие, изолированные, маячащие. Кроме того, сияющие в небе звезды являются одним из главных мотивов поэмы Малларме "Бросок костей никогда не отменит случая", где поэт, как мыло позднее и сам Ролан Барт, по-своему решает проблему нелинейной и, пожалуй, даже алеторной композиции⁵. Рос-

⁵ Ср. прямую отсылку к этой поэме: "Встреча нависает на влюбленного (уже посвященного) субъекта опосредование от сверхсуществой, вешной доли: Любовь... — это нечто лабиринтное, напоение Брамса костей" (с. 119).

сыпь звезд — как россыпь фрагментов в книге, или россыпь хокку в культурной памяти японцев: или же как реальные хаотичные, отдельные, отделенных от нас и наших смыслов *вещей*. Так же и у Лакана звезды в небе служат метафорой третьего психического регистра (наряду с воображаемым и символическим), который характеризуются именно переживанием абсолютной отчужденности от субъекта и называется "реальное".

Звезды реальны, всецело реальны, в принципе в них нет ничего, что было бы связано с шизофренией себе, они представляют собой просто то, что они есть. Их всегда видят на одном и том же месте, и здесь она из причин того, что они не говорят".

Лакановская категория "реального" прямо подражает в другой главе бартовской книги, где в заголовке также присутствуют звезды — в скрывом виде и как бы с обратным знаком. Глава называется "Оцененный мир", по-французски "Le monde sidéral". *Sidéral* происходит от латинского *sidératus* — "пораженный небесными светилами" (*sidus* — созвездие), и Ролан Барт, филолог-классик по образованию, чрезвычайно чуждый к этимологическим смыслам слов, вряд ли мог не замечать эту семантику выбранного им эпитета. Во всяком случае, в тексте "Оцененного мира" не раз возникают мотивы, отсылающие к небесам или "светилам" (искусственным), оказывающим угнетающее действие на человека:

...Серия криши, городской шум, все кажется мне инерсным, отчужденным, оцененным, как безжизненная

* Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre 2, Paris, Seuil, 1978, p. 278.

планета, как Природа, которую никогда не населял человек (с. 131).

В переполненном ресторане, с друзьями, я страдаю (слово оцененное тем, кто не влюблен). Страдание исходит от толпы, от шума, от декора (клич). Дюстри, стеганный потолок покрывают меня коллажом ирреальности (с. 132).

"Надежда как лагуна была света — Надежда в черном небе умерла (Верлен)" (с. 136).

Вся эта глава о "дереальности" представляет особый интерес тем, что хотя Барт и подчеркивает любовный характер описываемых в ней переживаний (они "невнятные тем, кто не влюблен"), однако по большей части в ней отсутствует фундаментальная сюжетная ситуация книги, почти не упоминается "другой", так что "влюбленный субъект" выступает как бы в нелюбовных обстоятельствах. Тем ценнее это *внесюжетное* свидетельство: если в других главах Барт анализирует, пусть и опираясь на свой субъективный опыт, некую типологию, общечеловеческую ситуацию, то здесь находит чистое выражение индивидуальные особенности его миропосприятия, здесь он выдает себя.

"Дереальность", как мы только что уже видели, подстерегает субъекта особенно в ситуациях *еды* ("в переполненном ресторане..."), как будто главная ее суть именно в том, что место интимно-благоприятно расположенных объектов-фетишей внезапно занимают отталкивающие несдобные вещи:

Я один в кафе. Воскресенье, время обеда. За стеклом на прилаженной к стене афише гримасничает и цинтичит Колюш. Мне холодно.

Мир полон без меня, как в "Томшоге"; он делает вид, что янсет за стеклом: мир находится в аквариуме; я вижу его совсем рядом и, однако, отчужденным, сделанным из дру-

той субстанции, я все время выпадаю за пределы самого себя, без голоножукания, без тумана перед глазами, *жест и ощущение*, будто я принял парикотик (с. 132).

В этом пассаже главная реминисценция — из "Тошноты" Сартра. Бартовское ощущение "дереальности" является близкается с чувствами героя этого романа, которые сам Сартр прокомментировал в трактате "Бытие и небытие" как переживание субъектом чуждой, внешней данности, "ненатуральности" (*facticité*) спое- собственного тела. "Дереальность" мира, который "делает вид, что живет за стеклом", тоже представляет собой экзистенциальное отчуждение человека, но Барт интерпретирует его с семиотической точки зрения: ресторанный декор вызывает отращение своими *знаками* кича, в альбоме "художника, которого люблю", все "образы застали, и это тоскливо" (с. 131), по ту сторону стекла (метафора знака-мифа, фигурировавшая у Барта еще в "Мифологиях") красуется *образ* известного комика, который производит *знаки* комизма, отвра-

« Надо сказать, что и Сартр в той же главе "Бытия и небытия" ("Тело как Бытие-для-Собой ненатуральность") близко подходит к проблемам философии знака (ср., например, такое рассуждение "Сознание тела сравнимо с сознанием знака. Собственно, знак находится на стороне тела, представляет собой одну из основных структур тела [...]. Но знак — это то, что *предоляется ради значения*, чем пренебрегают ради смысла, что никогда не улавливается как таковое, скользко что постоянно устремляется наш взгляд" (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris: Gallimard, 1992 (Тел., р. 378). Ср. также мысли Сартра о двух способах познания тела (ibid., р. 372), которые сопоставимы с двумя подходами к двойственному (коннотативному) знаку

тительные своей наивичностью, непрерывным производством знаков занята и окружающая толпа:

Мне представляется, что другие, исключая меня из своих речей, несообразно много вкладывают в них себя самих, они что-то утверждают, с чем-то спорят, придираются к мелочам, что-то демонстрируют: да какое мне дело до Португалии, любви к собакам или до последнего номера "Рейт Репортс"? Я переживаю мир — иной мир — как обобщенную истерию (с. 132—133).

Единственное спасение от "дереальности", от непроницаемой гладкости образов и болтливой бесконечности знаков — уцепиться за какую-то скользко "случайную", "точечную" часть реальности, например реальности языковой. Уловив эту часть реальности не на абсолютно отдаленном звездном небе, а в чувственно близком пространстве быта, даже в личном вокзальном буфете (опять ситуация еды!), можно восстановить если не телесное удовольствие от "съедобности" мира, то хотя бы равновесие с ним:

Вот я в буфете в вокзале в Лозанне, за соседним столиком болтают двое воздушцев, и у меня вдруг, внезапно — свободное падение в дыру дереальности, но этому стремительному падению я могу придать отличительный знак: дерезальность, товарю и себе, это вот что: "туба багальность, пронзенная швейцарским голосом в буфете лозаннского вокзала". На месте дыры уже покатаюсь очень живое реальное — реальное Фразы (с. 137).

Так, вещи воспринимаются Бартом либо как драгоценные дары любимого человека, либо — "словно горюшка под двадцатью матрасами принцессы" (с. 350) — как успокаивающее "искажение" его облика, изолированное складка на поверхности мира-Образа. Обращение к

рый вишится Барту на некоторых фотографиях, прорывает сплошную оболочку образа/знака; это характерное переживание семиолога-мистика, борющегося с "дереальностью" мира Других.

О связи любовного опыта с мистическим написано много. Дня Барта, по-видимому, особое значение имела книга Дени де Ружмона "Любовь и Запад" (1939), упомянутая во "Фрагментах речи влюбленного" в спитске "источников"; к ней же, судя по всему, отсылают и ряд референций в тексте книги, обозначенных провансальским словом *Cotesia* (куртуазия).

Дени де Ружмон противопоставлял два рода мистики — низший, вызванный чувственным экстазом, и высший, просветленный светом разума:

Эпигоны великих мистиков, пожалуй, и предстают нам порой как эротомахи неведомо для себя. Но эротомахи — это, несомненно, форма одурманенности, тогда как все то-ворит о том, что такие люди, как Экхарт, Рейсбрук, Тереза, Хуан де ла Крус, составляют прямую противоположность тем, кого мы зовем одурманенными [...] Великие мистики [...] подчеркивают необходимость преодоления состояния транса, добиваясь все более чистой и все более дерзкой ясности сознания и даже поверять высшие проявления благодати их отзвучками в повседневной жизни⁷.

Как явствует из сэматикки слова *intuitus*, определяется пережива-нием *таинства*, то есть сакрального события, не поддающегося или не подлежащего изречению на профанном языке. Сохранение того события, вообще говоря, может быть различным, и если нулево-христианская традиция приучила нас к "спиритуалистическому" пониманию мистики как восхождения от вещи к духу, то от-скакал бы следуют невозможность обратного хола, — очередной при-мер амбивалентности "верха" и "низа" в культуре.

⁷ Denis de Rougemont. *L'Amour et l'Occident*, Paris, UGE, 1970, p. 143—144

голой, скандально "вещественной" вещи бывает благо-творно: оно помогает выйти из заколдованного круга образов и знаков. Так происходит у восточных мудре-цов, которые на вопрос: "Все вещи, говорят, сводятся к Одному, но к чему же сводится Одно?" — отвечают: "Когда я был в провинции Цзин, я заказал себе халат в семь киней" (с. 188), а на вопрос: "Кто такой Будда?" — снимаю сандали и удаляюсь, положив ее себе на голову (с. 368). Техника прорыва через неистин-ность абстрактных слов и понятий, парадоксального возврата к неосмысленности вещей — это своеобразный род мистики; как характеризует ее Барт в "Им-перии знаков", она представляет собой "отнюдь не оза-рашающее нисхождение Бога, но "пробуждение к факту", постижение вещи как события, а не как субстанции⁸. Она сближается и с западной (в частности, француз-ской) традицией *мистики вещей*, богато представленной в культуре XX века и всегда живо интересовавшей Бар-та, будь то уже упомянутый "Тошноте" Сартра или в "вещистской" прозе Роб-Грийе. Проявившись еще в одной из глав первой книги Барта "Нулевая степень письма"⁹, свое высшее выражение этот интерес нашел в его последней книге "Камера люцида" (1980)¹⁰. Зага-дочный "пунктум", точечный момент события, кото-

⁸ *Les livres complexes*, t. 2, p. 799.

⁹ О роли мистической традиции в творчестве Барта см.: Philippe Roget, *Roland Barthes, roman*, p. 393sq.

¹⁰ См. об этом чуть подробнее в моей рецензии на русское издание "Камеры люциды" (журнал "Пушкин", 1997, № 3, с. 35—36). М. К. Рыжков заблуждается, когда возражая мне (там же, 1998, № 3 (9), с. 35), усматривает в идее мистического опыта как "про-рыва не от вещи к духу, а наоборот" противоречие с сущностью и "определением" этого опыта. На самом деле мистический опыт,

Барт в своем анализе любовного опыта, несомненно, следует традиции "великих мистиков": вопреки похитическим стереотипам он избегает уподоблять влюбленность опьянению, а если его герой и испытывает экстаз, то этот экстаз перед лицом *вещественного мира* отличается четкостью: "...а все время выпадаю за пределы самого себя, без головокружения, без тумана перед глазами, ясно и *определенно*, будто я принял наркотик" (с. 132)¹¹. В одной из своих предыдущих книг, "Сад, Фурие, Лойола" (1971), Барт посвящает один из разделов Игнатию Лойоле — не как основателю мрачно-прославленного ордена иезуитов, а как учителю мистации, рационалистически структурировавшему мистический опыт по модели *языка*. В тексте "Фрагментов речи влюбленного" содержится ряд ссылок на двух "великих мистиков", упомянутых Дени де Ружмоном, — Хуана де ла Круса и Яна ван Рейсбрука. К житию Рейсбрука относится следующий эпизод:

Рейсбрук уже пять лет как потребен; его откапывают; тело его нестроито и чисто (естественно! иначе было бы не о чем и рассказывать); *но*: "Только на носу выдилось крохотное пятнышко, легкий, но несомненный след разложения" (с. 179).

Это настоящий шипец, мистическое явление сакрального тела, но включенное в знаковый контекст и

¹¹ Подобное переживание наркотических галлюцинаций, очевидно, восходит к опыту Бодлера, который тот излагал в своей книге "Искусственный рай". Барт неоднократно ссылается на эти бодлерские строки в других своих текстах (см., например, "Мифология", фрагмент "В мюзик-холде").

тем самым поставленное под вопрос. Метка на святынях, знак "искажения", разложения и смерти, одновременно разрушающая континуальность обожаемого образа ("мне слышен [...] звук разрываемой гладкой оболочки Образа" — с. 180) и раскрывает "другого" в его *вещественности*, как мертвую материю. Где есть знак — есть и неопределенность в толковании: каким является тело "любимого объекта", тело святого — сакральным или профанным, мертвым или бессмертным? Мистика "путь-прошлойбытия", с переживанием смерти, "пунктума", как это вполне четко сформулировано в книге "Камера люцида", связана с переживанием "тотальной смерти", с переживанием смерти. Так старое как мир сближение "любви и смерти" получает у Барта новую, семиологическую интерпретацию. Переживание смерти подстергает субъекта не внутри любовного опыта, не в "мыслях о самоубийстве" и тому подобным "фигурах" любовной риторики, а *на границе* этого опыта — когда инфантильно-экзотические "сублимные" предметы-фетиши оборачиваются отчужденными "деревянными" предметами, а борьба с порабощением Образом заканчивается его постепенным удалением, "федингом".

Федлинг любимого объекта — это ужасающее возвращение Дурной Матери, необъяснимое отступление любви, необоснованность, хорошо известная мистикам: Бог существует, Мать присутствует, но *они больше не любят*. Я не виню их, но *оставил*, как отброс (с. 400).

Понятие "федлинг", взятое из радиотехники (затухание звука) и еще в книге Барта "S/Z" обозначавшее окончательное мерцание повествовательных голосов в тексте, — на "Фрагментах речи влюбленного" обретает драма-

пическое место. "Любовный *dis-cursus* не диалектичен" (с. 85), и "влюбленный субъект" говорит о себе "я не диалектик" (с. 198), — сама негативная форма этих фраз заставляет угадывать за личностью персонажа другое, авторское "я", для которого диалектика, как раз наоборот, доступна и важна.

Во-вторых, то же политное движение может читаться в рамках иной — не модернистской, а постмодернистской парадигмы, вообще нейтрализующей оппозицию прогресса/регресса, эволюции/инволюции. С такой точки зрения (в обосновании которой велика была роль структурализма с его пространственными моделями и представлениями) культура рассматривается как однородное, обратимое пространство, где все направления принципиально равноценны и творческий субъект может свободно совершать перемещения в любом из них: на этой шахматной доске все ходы взаимобратимы, как амбивалентны "верх" и "низ". В подтверждение такой интерпретации тоже можно привести ряд аргументов, черпая их из высказываний как позднего Барта, так и его современников и соратников.

Скорее всего, эта дилемма вряд ли имеет окончательное решение. Культура в целом и любое личное творчество в частности непредсказуемы; творчество может не завершиться, а только прерваться (в этом смысле судьба Ролана Барта, чья жизнь оборвалась вследствие несчастного случая, оказывается образным зрением, с которым оно предстало бы в окончательном виде — будь то линейным (эволюционно-инволюционным) пространственным. В русском языке имеется удачное слово, семантическая структура которого отражает

собой всю неоднозначность проблемы, — это слово *отступление*. В числе его значений — и "отход назад с занимаемых позиций" (по-французски *téte-à-téte*), и "риторический пассаж, не связанный с основной темой" (*digression*), и "нарушение какого-либо правила, нормы, традиции" (*écart*). Стратегия Ролана Барта в 70-х годах, реализованная, в частности, по "Фрагментах ре-*отступления*" — во всех трех смыслах слова, то есть это и политное движение, но также и волевой экскурс в сторону в неограниченном "тексте" культуры, а главное, нарушение всяких стереотипов, отход от всякого устойчивого Образа. Барт высказал сходную мысль во введении к "Фрагментам...", определяя их главное понятие: "*Dis-cursus* — это, изначально, действие "бегать туда-сюда", это хождение взад и вперед..." (с. 81).

В старину примерно то же самое выражали в других, "континуалистских" понятиях: дух вест, где хочет.

Фрагменты
речи влюбленного

Как сделана эта книга

Необходимость этой книги заключается в следующем соображении: любовная речь находится сегодня в *предельном одиночестве*. Речь эта, быть может, говорится тысячами субъектов (кто знает?), но ее никто не под- держивает; до нее нет дела окружающим языкам: они или игнорируют, или недооценивают, или высмеивают ее, она отрезана не только от власти, но и от властных механизмов (науки, знания, искусства). Когда какой-либо дискурс вот так, сам собой, дрейфует в сторону неактуального, за пределы всяких стадных интересов, ему не остается ничего иного, как быть местом, пусть сколь угодно ограниченным, некоего *утверждения*. Это утверждение и составляет, в общем-то, сюжет начинаю- щейся здесь книги.

Все вытекает из следующего принципа: нужно не расма- тривать влюбленного просто как носителя некоторых симптомов, но скорее дать услышать то неактуальное, то есть неподдающееся для изложения, что есть в его голо- ве. Отсюда выбор "драматического" метода, который отказывается от примеров и основан единственно на деи- ствии первичного языка (а не метаязыка). Тем самым опи- сание любовного дискурса заменяется его симуляцией, и этому дискурсу предстает его фундаментальное ядро, а именно я — с тем, чтобы показать акт высказы- вания, а не анализ. Предлагаются, если угодно, портрет; но портрет этот не психологический, а структуральный; и нем должно прочитываться некоторое место речи — ме- сто человека, который про себя (любовно) говорит перед лицом другого (любимого), не говорящего.

I. Фигуры

Dix-siecles — это, изначально, действие "бегать туда-сю- да", это хождение взад и вперед, "демарши", "интриги". Влюбленный и в самом деле не перестает мысленно ме- щиться, предпринимать все новые демарши и интриги

против самого себя. Его дискурс — это всякий раз словно приступ речи, вызванный каким-нибудь мелким, случайным поводом.

Можно назвать эти обломки дискурса фигурами. Слово это должно пониматься не в риторическом смысле, но скорее в смысле диалектическом или хореографическом. Короче, в греческом смысле: *οὐβία* — это не "схема", а нечто существенно более живое: жест тела, схваченного в действии, а не наблюдаемого в покое: такковы тела атлетов, ораторов, статуи — то, что в напряженном теле можно оживить. Таков же и влюбленный во власти своих фигур: он мечется в некоем полубезумном спорте, он ристаричивает себя, как атлет; он разглагольствует, как оратор; он захвачен, зачарован своей ролью, как статуя. Фигура — это влюбленный в работе.

Фигуры вычленяются, когда удаётся распознать в протекающем дискурсе что-то, что было прочтано, услышано, испытано. Фигура очерчена (как знак) и памятна (как образ или рассказ). Фигура обоснована, если по крайней мере кто-то может сказать: "До чего же это верно! Я узнаю эту речевую сцену". Лингвисты при некоторых операциях своего искусства пользуются столь неопределенной вещью, как чувство языка; именно такой помощи нужен и для того, чтобы образовывать фигуры, — чувство любви.

По сути дела, не слишком важно, что разбор текстов где-то богаче, а где-то беднее; существуют тайм-ауты, многие фигуры не получают развития; некоторые, гипотезируя в себе весь любовный дискурс, редки (бедны) как сами сущности: что сказать о Томлении, об Образе, о Письме, когда весь любовный дискурс соткан из желания, воображаемого и деклараций? Но носитель этого дискур-

са, вычленив из него эпизоды, не знает, что из них сделают книгу, не знает он и того, что как порядочный культурный субъект он не должен ни повторяться, ни противоречить себе, ни принимать целое за часть; он знает только, как приходящее в некий момент ему в голову маркировано как отпечаток некоего кода (когда-то это был кодекс куртуазной любви или Карта страны Нежности).

Каждый может заполнить этот код в зависимости от своей личной истории; поэтому скудная фигура или нет, нужно, чтобы она присутствовала, чтобы ей было зарезервировано место (вчейка); существует как бы любовная Топика, местом (топосом) которой является фигура. А Топика и должна быть отчасти пустой: по своему статусу Топика наполовину кодифицирована, наполовину проекционна (или проекционна, потому что кодифицирована). То, что удалось здесь сказать об ожиданиях, о тоске, о воспоминании, — всего лишь скромное приложение, предлагаемое читателю, чтобы он им завладел, что-то добавил и убрал и передал его другим; вокруг фигуры идет игра в веревочку; порой делают лишнее отступление, чтобы сие на секунду удержало кольцо, прежде чем передать его дальше. (Книга, в идеале, была бы кооперативной: "Товариществом Читателей-Влюбленных").

Вынесенное в заголовок каждой фигуры не является ее определением, это ее аргумент. Аргумент: "изложение, рассказ, краткое содержание, маленькая драма, выдуманная история"; я дополняю: инструмент очуждения, вроде прехотковских плакатов. Такой аргумент отсылает не к тому, что есть влюбленный субъект (нет никакого внешнего отношения к этому субъекту, никакого дискурса о любви), но к тому, что он говорит. Если есть фигура "Топика", то только потому, что субъект иногда восклицает

(не забывая о клиническом смысле слова): "Я тоскую!" "Angostia!" — поэт где-то Каллас. Фигура — это как бы оперная ария, так же как арию опознают, вспоминают и пускают в ход по ее значению ("Я хочу пережить этот сон", "Плачут, они мой", "Lluevan le stelle", "Rangeto la mia sorte"), так же и для фигуры отравленной точкой служит некоторая речевая складка (вроде строчки, стиха, рефрена, распева), которая артикулирует ее в тени.

Считается, что употребление бывает только у слов, но не у фраз; на самом деле в глубине каждой фигуры залегает фраза, чисто неосознанная (бессознательная?), обладающая своим употреблением в знаковом хозяйстве влюбленного субъекта. Эта пра-фраза (здесь она только постулируется) не есть полноценная фраза, это не законченное послание. Ее действующее начало не в том, что она говорит, но в том, что она артикулирует, в конечном счете она есть лишь "синтаксическая ария", "способ конструирования". Например, если субъект ожидает свидания с любимым объектом, у него в голове бесконечно повторяется ария-фраза: "Все-таки так нельзя...". "Все-таки могла бы она..." "он/она же знает...". Что именно — "мог бы" и "знает"? Неважно, фигура "Ожидание" уже сформирована. Эти фразы являются матрицами фигур, именно потому что они остаются незавершенными: они высказывают эффект, и затем останавливаются, их роль истощена. Слова никогда не бывали безумны (самое большое — перевернуты), безумны, синтаксис: не правда ли, ведь именно на уровне фразы шлет субъект свое место — и находит его — или находит ложное место, навязывая ему язык? В глубине фигуры кроется что-то от "вербальной галлюцинации" (Фрейд, Лакан) — утренняя фраза, которая чаще всего ограничивается своей синтак-

сической частью ("Хотя ты и...", "Если ты еще не..."). Так рождается воление, свойственное любой фигуре: даже самая кропкая несет в себе испуг напряженного ожидания, я слышу в ней непутовское, грозное *quid ego*...

2. Порядок

На протяжении всей его любовной жизни фигуры еслывают в голове влюбленного субъекта внезапно, без всякого порядка, ибо они всякий раз зависят от случайности (внутренней или внешней). В каждом из таких инцидентов (того, что на него "сваливается") влюбленный черпает из запаса (сокращенности?) фигур, согласно нуждам, приказам или прихотям своего воображаемого. Каждая фигура раздвигается и жемтит в одиночестве, словно звук, оторванный от всякой мелодии, — или повторяется до пресыщения, как *molto* психоделической музыки. Никакая логика не связывает фигуры друг с другом, не навязывает им смежности: фигуры находят в себе синтагмы, вне повествования, они суть Эриши. Они мечутся, сталкиваются, теспокаиваются, поворачиваются, удаляются; все это — не в большом порядке, чем рой мошек. Любовный *dis-sensus* не диалектичен; он идет по кругу как вечный календарь, как *nick* легкой дифракционной культуры (но влюбленном есть что-то от Бугара и Пекешо).

В лингвистических терминах можно сказать, что фигуры дисперсированы, но не интегрированы; они всегда существуют на одном и том же уровне: влюбленный говорит частыми мыслями фраз, но не интегрирует эти фразы в какой-либо более высокий уровень, в произведение; это горько-интеллектуальный дискурс — никакой трансцендентности, ни-

какой благодати, никакого романа (но много романически-го). Конечно, всякий любовный эпизод может быть наде-лен некоторым смыслом: он рождается, развивается и умирает, он следует некоторому пути, который всегда можно интерпретировать в плане причинности, финаль-ности, а при необходимости даже и морали ("Я был без ума, я излечился", "Любовь — это ловушка, которой от-ныне надо остерегаться" и т. д.): это и будет история любви, порабощенная великим нарративным Другим, об-щим мнением, которое обесценивает всякую чрезмерную силу и требует от субъекта самому редуцировать мощио струщиеся сквозь него, без порядка и без конца, вообра-жаемое — до размеров мучительно-болезненного кризиса, от которого следует излечиться ("Родилось, выросло, из-мучило, прошло", совсем как гипократовская болезнь); история любви ("приключение") есть дань, которую влюбленный должен заплатить миру, чтобы примириться с ним.

Совсем иное — дискурс солилоквия, а rather, что сопро-водит эту историю, никогда о ней не зная. Сам при-цип этого дискурса (и представляющего его текста): его фигуры не могут быть упорядочены — расставлены по ранжиру, куда-то направлены, устремлены к какой-либо цели (к обзаведению семьей); среди них нет ни первых, ни последних. Чтобы заставить понять, что речь здесь идет не о какой-то истории любви (или об истории какой-то любви), чтобы подвести искушение смыслом, необходимо было избрать абсолютно незначимый порядок. Поэтому последовательность фигур (неизбежная, ибо самый ста-тус книги задает в ней направленное движение) подни-на здесь двум спаренным произволам: произволу номинации и произволу алфавита. Каждый из этих произволов, одна-

ко, смягчен: один — в силу семантических причин (из всех существующих в словаре имен фигура может приняти лишь два-три), другой — в силу тысячелетней условности, диктующей порядок нашего алфавита. Таким образом мы избегаем порочек чистой случайности, которая вполне могла бы произвести логические последовательности, — ибо не нужно, говорит один математик, "недооценивать способности случая порождать чудовищ"; в данном случае чудовищем была бы возникающая из некоторого порядка фигур "философия любви" — там, где нужно ждать лишь ее (любви) утверждения.

3. Ссылки

Чтобы написать это сочинение на любовную тему, мы смонтировали вместе кусочки различного происхождения. Кое-что здесь — из систематического чтения ("Вертер" Гете). Кое-что — из навязчиво перечитываемого ("Пира" Платона, Дзэна, психоанализа, некоторых мистиков, Ницше, немецких *lieder*). Кое-что — из прочитанного слу-чайно. Кое-что — из дружеских бесед. Наконец, кое-что из моей собственной жизни.

Пришедшее из книг и от друзей иногда отмечается на полях текста в виде имен для книг и инициалов для друзей. Эти ссылки — не авторитетные, а дружеские: я не пред-взяно гарантирую, а просто напоминаю, как бы кивком на-вду, то, что меня прельстило, уредило, подарило мне на-сладения: понять (быть понятым?). Посему эти отзы-вы прочитанного и услышанного оставлены часто в рас-пинычато-незавершенном состоянии, которое уместно в дискурсе, чей инстанцией является не что иное, как па-

Ролан Барт

мать о местах (книгах, встречах), где нечто было прочитано, сказано, выслушано. Ибо, если автор наделяет здесь влюбленного субъекта своей культурой, взамен влюбленный субъект передает ему невинность своего воображаемого, безразличного к правилам и обычаям знания.

Итак,
слово
берет влюбленный,
он говорит:

Быть аскетичным

АСКЕЗА. Чувствует ли он себя виноватым перед любимым человеком или же просто хочет прояснить на него впечатление, демонстрируя свое горе, влюбленный субъект в качестве самонаказания налагает на себя аскетическое поведение (образ жизни, одежда и т. п.).

1. Поскольку я виновен и в том, и в этом (у меня есть, я нахожу тысячи причин им быть), я себя накажу, я попорчу свое тело: коротко остригу волосы, скрою за темными очками взгляд (способ уйти в монастырь), посвящу себя изучению сухой и абстрактной науки. Я буду вставать рано, чтобы работать, пока еще темно, как монах. Буду очень терпелив, чуть грустен, одним словом, *достойн*, как и подобает злопамятному человеку. Я буду истерически подчеркивать свою скорбь (скорбь, которую я сам себе приписываю) одеждой, стрижкой, размеренностью своих привычек. Это будет мягкое отступление, ровно то небольшое отступление, которое необходимо для нормального функционирования скромной патетики.

2. Аскеза (поползновение к аскезе) адресована другому, обернись, взгляни на меня, посмотри, что ты со мною делаешь. Это шантаж: я предъявляю другому символ моего собственного исчезновения, такого, каким оно наверняка и произойдет, если он не уступит (чему?).

АТОПОС

АТОПОС. Любимый человек, признается влюбленным субъектом как "атопический" ("странный", "неуместный", "иррегулярный", "дикий" Сократу его собеседниками), т. е. неклассифицируемый, обладающий вечно непредсказуемой самобытностью.

1. Атопия Сократа связана с Эросом (за Сократом ухаживает Алкивиад) и со Скотом (Сократ электризует и парализует Менона). Атопос — это другой, которого я люблю и который меня завораживает. Я не могу его классифицировать именно потому, что он Единственный, единственный Образ, который чудом отвечает особенностям моего желания. Это изображение моей истины; он не может подпасть ни под какой стереотип (законом есть истина дру-
111X).

Нише

НИШЕ: об атопии Сократа — Мишель Герен, "Нише, геренеский Сократ".

Однако я любил или же полюблю в своей жизни не-
сколько раз. Так что же, мое желание, каким бы
особенным оно ни было, соответствует одному оп-
ределенному типу? Мое желание, следовательно,
поддается классификации? Нет ли у всех людей,
которых я любил, общей черты, единственной,
пусть сколько угодно неуловимой (нос, кожа, выра-
жение лица), которая позволяет мне сказать: вот
мой тип! "Это вполне мой тип". "Это вовсе не мой
тип" — слова волокиты; не является ли влюблен-
ный всего лишь чуть более разборчивым волоки-
той, который всю жизнь ищет "свой тип"? В каком
уголке противостоящего тела должен прочесть я
свою истину?

2. Атопичность другого: я подмечал ее у него на лице
каждый раз, когда читаю там его невинность, его
великую невинность: он ничего не знает о том эле,
что мне притягивает, — или, чтобы избежать лишне-
го пафоса, о эле, что он мне делает. Вель невинный,
не правда ли, не поддается классификации (а пото-
му позорителен любому обществу, которое "ори-
ентируется" лишь там, где оно может классифици-
ровать Проступки)?

Х... имел кое-какие "черты характера", по которым
его было нетрудно классифицировать (он был "не-
скромн", "жуликоват", "ленин" и т. д.), но раза
два-три мне довелось прочесть у него в глазах выра-
жение такой невинности (другого слова нет), что я в
любых обстоятельствах старался ставить его как бы

в стороне от него самого, вне его собственного ха-
рактера. В этот момент я освобождал его от всяких
комментариев. Как и невинность, атопия сопротив-
ляется описанию, определению, вообще языку, ко-
торый есть *майя*, классификация Имен (Проступ-
ков). Своей атопичностью другой приводит язык в
дрожь: нельзя говорить о нем, *про* него, любой при-
знак оказывается мучительно ложным, тягостно
бестактным; другой *не поддается квалификации*
(это, видимо, и есть истинный смысл слова *атопос*).

3. Перед лицом блистательной самобытности другого
я никогда не чувствую себя "атопичным", а скорее
классифицированным, сланным в архив словно де-
ло, в котором все уже выяснено. Иногда, однако,
мне все же удается приостановить игру этих нерав-
ных образов ("Почему я не могу быть столь же са-
мобытным, столь же сильным, как другой!"): я до-
гадываюсь, что истинное место самобытности — не
другой, не я, но сами наши с ним отношения.
Именно самобытность отношений и надо завоевы-
вать. Больше всего меня ранит стереотип: я при-
нужден становиться влюбленным, как все, — быть
ревнивым, покинутым, неутоленным, как все. Но
если отношения самобытны, то этот стереотип по-
колеблен, презвожден, отброшен, и ревность, на-
пример, уже неуместна в этих отношениях без мес-
ти, без топоса, без "общих мест" — без речи.

К. Н. Бесса

“Я безумен”

БЕЗУМЕЦ. Влюбленный субъект обуреваем мыслью, что он сошел или сходит с ума.

1. Я без ума от любви, но это не распространяется на возможность ее высказать, я расщепляю свой образ надвое: безумный в своих собственных глазах (мне ведом мой бред), я всего только безрасулен в глазах другого, кому я весьма разумно пересказываю свое безумие; создающий свое сумасшествие, ведущий о нем речь.

Вертер

В горах Вертер встречает сумасшедшего: среди зимы тот хочет собрать цветы для Шарлотты, которую он любил. Сидя в сумасшедшем доме, этот человек был счастлив: он ничего не помнил о себе. В безумце, собирающем цветы, Вертер узнает себя *наполовину*: как и тот, он без ума от страсти, но лишен всякого доступа к (предполагаемому) счастью неосознанности, страдая, что даже в своем безумии он неудачник.

2. Считается, что всякий влюбленный безумен. Но можно ли представить себе безумца, который влюблен? Ни в коей мере. Мои права ограничиваются неким скудным, неполным, *метафорическим* безумием: любовь делает меня *словно* безумным, но я не общаюсь со сверхъестественным, во мне нет ничего сакрального, мое безумие — простое неразумие, заурядное и вообще невидное; ко всему прочему — оно целиком присвоено культурой; оно не пугает. (Однако именно во влюбленном состоянии некоторые вполне рассудительные субъекты вдруг догадываются, что безумие совсем рядом — возможное, совсем близкое; безумие, в котором исчезнет сама любовь).

3. Уже сотню лет принято считать, что безумие (литературное) заключается в словах: "Я есть другой"; безумие — это опыт деперсонализации. Для меня, влюбленного субъекта, все совсем наоборот: именно то, что я становлюсь *субъектом*, не могу не стать им, и сводит меня с ума. *Я не емь другой* — вот что с ужасом констатирую я.

(Дзенская история: старый монах сушит в жару грибы. "Почему вы не скажете, чтобы этим занялись другие?" — "Другой не я, и я не другой. Другому не пережить опыта моих поступков. Я должен сам пережить опыт сушки грибов".)

Я нерушимо являюсь сам собой, и в этом-то я и безумен: я безумен, поскольку я *самодостаточен*.

4. Безумен тот, кто не запятнан властвованием. — Как, разве влюбленному неведомо возбуждение властвования? Ведь именно подчинением я и занят: подчиняясь, желая подчинить, я на свой лад испытываю желание властвовать, *libido dominandi* (разве я не располагаю — наравне с политическими системами — складным дискурсом — то есть сильным, бойким, *артикулированным*? Однако — и в этом моя особенность — мое либидо совершенно замкнуто; я живу в одном лишь пространстве любовного поединка — нет ни одного атома снаружи, а стало быть, ни одного атома сталности: я безумен; дело не в том, что я оригинален (топорная уловка конформности), но в том, что отрезан от всякой социальности. Если все остальные всегда — пусть в разной степени — воинствующие боря за что-то, то я ничей не солдат, даже своего собственного безумия; я не *социализирую* (как принято говорить о ком-либо, что он не символизирован).

(ВЯГОЙ АВГУСТИН *libido sentiendi, libido sciendi, libido excedendi (domandi)* (потируется Сент-Беном в "Пор-Рочде").

Ролан Барт

(Быть может, здесь распознаваем своеобразнейший разрыв, отделяющий во Влюбленном волю к могуществу — которой отмечена сущность его силы — от воли к власти — от которой она избавлена?)

Бескожий

БЕСКОЖИЙ. Особая чувствительность влюбленного субъекта, которая делает его беззащитным, уязвимым даже для мельчайших ран.

1. Я — "комочек раздражительной субстанции". У меня нет кожи (разве что для ласки). Пародируя Сократа из "Федра" — именно о Бескожести, а не об Оперенности следовало бы говорить, рассуждая о любви.

Федра

Сопровождение древесины не одинаково в зависимости от места, куда забиваешь гвоздь: древесина не изотропна. То же и со мной: у меня есть свои "болевые точки". Карту этих точек знаю лишь я сам и, руководствуясь ею, избегаю или взыскую того или иного своими внешне загадочными поступка-

ФРЕЙД, "Эгоизм по психоанализу".

ми; хорошо бы эту карту моральной акультуры заранее раздавать всем со мной знакомымся (каловые, впрочем, могли бы ее использовать *также* и для того, чтобы причинить мне больше страданий).

я.н.

2. Чтобы отыскать прожилку в дереве (если ты не краснодеревщик), достаточно приставить к нему гвоздь и посмотреть, легко ли он будет забиваться. Чтобы определить мои болевые точки, существует напоминающий гвоздь инструмент — это шулки: я плохо их переношу. В самом деле, воображаемое — материя серьезная (ничего общего с серьезностью как "добросовестностью": влюбленный — отнюдь не человек с чистой совестью): мечтательный ребенок (лунатик) — не итрок; точно так же закрыт для игры и я: в игре я не только все время рискую задеть одну из своих болевых точек, но к тому же все, чем забавляются окружающие, кажется мне гнетущим; меня невозможно подразнить без риска. Обидчивость, подозрительность? — Скорее нежность, ломкость, как у волокон некоторых сортов древесины.

Уинникот

(Субъект, находящийся во власти Воображаемого, "не поддается" игре означающих: он мало грезит,

Р. Н.: Бессла.
УИННИКОТ, "Фрагмент одного анализа" (прокомментированный Ж.-Л. Б.).

не пользуется каламбурами. Если он пишет письмо его гладко, словно Образ, оно все время стремится восстановить удобочитаемую поверхность слов — одним словом, оно анахронично по сравнению с современным текстом, который, как раз напротив, определяется упразднением Воображаемого: нет больше романа, нет больше и приторного Образа; ведь Подражание, Представление, Сходство суть формы сращения воедино — вышедшие из моды.)

“E lucevan le stelle”

ВОСПОМИНАНИЕ. Счастливое и/или душераздирающее припоминание какого-нибудь предмета, жеста, сцены, связанных с любимым человеком, отмеченное вторжением имперфекта в драмматику любовной речи.

Вертер

1 “Дето великолетное! Часто я взбираюсь на деревья в плодовом саду у Лотты и длинным шестом снимаю с верхушки спелые груши, а Лотта стоит внизу и принимает их у меня”. Вертер рассказывает, говорит в настоящем времени, но в его картине уже присутствует склонность к воспоминанию: тихим голосом позади этого настоящего лепечет имперфект. В один прекрасный день я стану вспоминать об этой сцене, погружаться в нее *в прошедшем времени*. Любовная картина, как и первоначальное любовное восхищение, всецело создана из запоздалых переживаний: это *анамнезис*, воссоздающий лишь незнакомые, отнюдь не драматические черты, слово но я вспоминаю само это время и только его: это

“E LUCEVAN LE STELLE” — И блистали звезды (*итал.*) —

Прим. перев.

аромат, ни от чего не исходящий, крупица памяти, простое благоухание; некая чистая трата, каковой ее удалось высказать, не вводя в рамки какой-либо судьбы, одному лишь японскому хайку.

(В саду в Б., чтобы подкрепить висевшие высоко фи- ги, имелся длинный бамбуковый шест с вырезан- ной в виде розетки жестиной воронкой на конце. Это воспоминание детства функционирует как лю- бовное воспоминание.)

2. "Блестали звезды". Таким это счастье больше никог-
да не вернется. Анамнезис и радует меня и терзает.

Имперфект — время завершенности: с виду все это живо и однако не движется; несовершенство при- сутствия, несовершенство смерти, ни забвение, ни воскрешение; одна лишь изнурительная погоня за манящей памятью. В своей жажде сыграть ка- кую-то роль, сцены с самого начала выставляют се- бя как воспоминания; часто я чувствую, предвижу это в то самое мгновение, когда они формируют- ся. — Такой театр времени — прямая противопол- ожность поискам утраченного времени; ведь мои воспоминания патетически-точечны, а не фило- софски-дискурсивны; я вспоминаю, чтобы быть несчастным/счастливым — не для того, чтобы по- нять. Я не пишу, не затворяюсь, дабы написать от- ромный роман о вновь обретенном времени.

Восхищение

ВОСХИЩЕНИЕ. Эпизод, рассматриваемый в качестве на- чального (но он может быть и реконструирован задним чис- лом), по ходу которого влюбленный субъект оказывается "вос-хищен" (очарован и пленен) образом любимого объекта (на бытовом языке — "любовь с первого взгляда", на ученом языке — "энаромация").

В языке (словаре) уже давно установлена эквива- лентность любви и войны: в обоих случаях речь идет о том, чтобы *покорить, захватить, пленить* и т. п. Каждый раз, когда некий субъект "влюбляется", он в- чем-то оживает архаические времена, когда мужчи- ны (чтобы обеспечить экзотамию) должны были по- хищать женщин; во всяком влюбившемся с первого взгляда есть нечто от сабинянки (или любой другой из прославленных Похищенных).

Делезом

УЖЕДИЛИ: по-арабски, например, липа отсылает и к матери- альной (или идеологической) войне, и к попыткам сексуаль- ного обольщения.

И однако, любопытный обмен ролями: в древнем мифе по-хищающий активен, он хочет схватить свою добычу, он — субъект умыкания (объектом которого служит всегда, как известно, пассивная Женщина); в мифе современном (мифе о страстной любви) все наоборот: вос-хищающий ничего не желает, ничего не делает, он неподвижен как образ, а истинным субъектом умыкания является вос-хищаемый объект; объект пленения становится субъектом любви, а субъект завоевания переходит в ряд любимого объекта. (От архаической модели остается тем не менее один явный для всех след: влюбленный — тот, кто был восхищен, — всегда имплицитно феминизирован).

Этот удивительный переворот происходит, быть может, вот отчего: для нас (со времен христианства?) "субъект" — это тот, кто страдает: где рана, там и субъект. "Die Wunde! Die Wunde!" — говорит Парсифаль, тем самым становясь "самим собой", и чем шире зияет рана — в самом центре тела (в "сердце"), — тем полнее становится субъект субъектом: ибо субъект — это *сокровенная глубина* ("Ра-на [...] обладает ужасающе сокровенной глубиной"). Такую и любовная рана: коренное (у самых "корней" человека) зияние, которое никак не затя-нется и из которого субъект истекает, образуясь как

Пасифаль

Рейсбрук

Рейсбрук

РЕЙСБРУК: "Костный мозг, в коем помещаются корни жизни, — вот средоточие раны" и "зияние в глубинах человека затягивается лишь с трудом".

таковой в самом этом истечении. Достаточно вообразить нашу Сабинянку раненой, чтобы сделать ее *субъектом* любовной истории.

2. Любовное восхищение — это какой-то гипноз: я очарован образом. Сначала потрясен, наэлектризован, сдвинут с места, опрокинут, "ударен электрическим скаком" (как поступил с Меноном Сократ, этот образец любимого объекта, пленительного объекта) или же обращен в новую веру неким видением, ведь ничто не отличает дорогу влюбившегося от пути в Дамаск; а затем оказываюсь придишим, придавленным, неподвижно приколованным к образу (к зеркалу). В тот момент, когда образ другого впервые меня восхитает, я — не более чем Волшебная курица иезуита Атанасиуса Кирхера (1646): она засыпала со связанными лапами, уставившись на меловую линию, которая подобно путам проходила недалеко от ее клюва, даже когда ее развязывали, она оставалась неподвижной, завороченной, "подчиняясь своему победителю". — говорит иезуит; однако, чтобы пробудить ее от этой зачарованности, чтобы переломить силу ее Воображаемого (veniens animalis imaginatio), достаточно было чуть потянуть ее по крылу; она встряхивалась и вновь начинала клевать корм.

Атанасиус
Кирхер

АТАНАСИУС КИРХЕР: рассказ о Волшебной курице (l'arrestement mirabile de imaginatione gallinae) у Шертока (1) и далее см. Жерар Мидлер, "Optimat", 4.

3. Как утверждают, эпизоду гипноза обычно предшествует некое сумеречное состояние: субъект оказывается некоторым образом пуст, доступен, открыт, сам того не зная, мышканию, каковому вскоре его захватит. Точно так же и Вертер достаточно долго опивается нам ничтожную жизнь, которую он вел в Вальхейме, прежде чем встретить Шарлотту: никаких светских обязанностей, много досуга, чтение одного лишь Гомера, ублаживающе-пустая, прозаическая повседневность (он готовит себе зеленый горошек). Эта "чуждая безмятежность" есть просто ожидание — желание: я никогда не влюблюсь, если заранее этого не хотел; та пуста, которую я в себе осуществляю (и которой я, подобно Вертеру, невинно горжусь), — не что иное, как то более или менее продолжительное время, когда я, не подавая виду, глазами ищущу вокруг себя *кого полюбить*. Конечно, любви, как и животному умыванию, необходим спусковой механизм; приманка зависит от случая, но сама структура глубока и столь же регулярна, как сезонное спаривание птиц. И тем не менее миф о "первом взгляде" столь силен (меня как громом поразило, я этого не ожидал, я не хотел, я тут совсем ни при чем), что мы изумляемся, слыша, что кто-то *решил* влюбиться — как Амадур, увидев Флориду при дворе вице-короля Каталонии: "Долго ее поразглядывая, *решился ее полюбить*". Как это — решиться, когда я должен обезуметь (любовь и стала бы тем безумием, *которого я хочу*)?

Гептамерон

"ГЕПТАМЕРОН": цитируется у Э. Фейера

4. В сексуальной механике мира животных спусковое устройство — не какой-то детализированный инстинкт, но лишь некая форма, красочный фетиш (так начинает работать воображаемое). От чарующего образа во мне запечатлевается (как на светочувствительной бумаге) не сумма деталей, а тот или иной изгиб. В другом меня внезапно трогает (восхищает) голос, поклатость плеч, хрупкость силуэта, мягкость руки, манера улыбаться и т. п. И отныне — какое мне дело до эстетики образа? Нашлось что-то точно совпавшее с моим желанием (о котором я в полном неведении); а значит, мне безразличен в нем всякий стиль. Иногда меня воспаляет в другом его соответствие какому-либо великому культурному образу (я словно вижу другого изображенным на полотно старого мастера); иногда, напротив, рану во мне открывает некая непринужденность вольнопоинившегося. Я могу увлечься чуть вульгарной (на черенно вызывающей) позой: среди тривиальных пошлостей есть и утонченно-изменчивые, которые мелком пробегнут по телу другого. — минюлетная (но подчеркнутая) манера растопыривать пальцы, расставлять ноги, двигать за едой мисистыми губами, предаваться самым прозаическим занятиям, наскунду делать свое тело бессмысленным — для ви-

Фюбер

Ф.ЮБЕР: "А когда я в книгах читал про любовь, мне чудится, что вы здесь, рядом. — Все, что в романах порицал за прегрешение, я пережил благодаря вам, — сказал Фредрик. — Я понимаю Вертера, которому не было противно смотреть, как Шарлотта делает бутерброды." ("Воспитание чувств")

да (в "тривиальности" другого заворачивает, быть может, как раз то, что на кратчайший миг я подмечаю, как из всего остального в его личности выделяется некий простирающийся жест). Поражает меня (снова охотница терминология) черта, знаменующая некую частную практики, мимолетное мгновение чей-то позы, короче, некую схему (схемца — это тело в движении, в ситуации, в жизни).

5. Выхода из кареты, Вертер впервые видит Шарлотту (в которую и влюбляется), окруженную рамкой дверного проема, — у себя дома она нарезает детям ломти хлеба: прославленная, часто комментируемая сцена. Прежде всего мы любим картину. Ведь для "любви с первого взгляда" требуется еще и знак ее молниеносности (каковая и делает меня безответственным, подчиняет фатальности, захватывает, восхищает); а из всех способов представить объект лучшему всего в первый раз смотрится именно картина. Занавес разрывается: никогда еще не виданное раскрывается все сразу и отныне пожирается глазами; непосредственность зрелища равноценна его полноте — я восхищен, картина *осваивает* объект, который я отныне буду любить.

Вертер

Лакан

ЭТИМОЛОГИЯ: *trivialis* то, что встречается на всех перекрестках.
ЛАКАН, "Семинар I".

Чтобы меня восхитить, подходит все, что может проникнуть ко мне через обрамленность разрыва: "В первый раз я увидел Х... через окно автомобиля; окно смешалось, словно объектив, выискивающий в толпе, кого *полобить*; а затем — какой же *глагомер* желания заставил меня замереть? — я зафиксировал это видение, за которым с тех пор следил на протяжении месяцев, в котором он терял себя как субъекта, впоследствии в моем поле зрения (напрямую, входя в кафе, где я его дожидался), делал это с ходилом появляться в моем поле зрения (напрямую, входя в кафе, где я его дожидался), делал это с предосторожностями, а *тi pi i t o*, всем телом проявляя сперханность и словно бы безразличие, не теряя меня заметить и т. д. — короче, пытаясь вырваться из рамы".

Всегда ли визуальна эта картина? Она может быть и звуковой, контур раны может быть языковым; я могу влюбиться в *сказанную мне фразу* — и не только потому, что она говорит мне нечто затрагивающее мое желание, но и из-за своего синтаксического оборота (контура), который начнет жить во мне как *напоминание*.

6. Когда Вертер "открывает" Шарлотту (когда разрывается занавес и появляется картина), Шарлотта *режет* хлеб. Ханольд влюбляется в идущую женщи-

ну (Gradya — "ступалающая"), заключенную к тому же в рамку барельефа. Загораживает, восхищает меня образ чьего-то тела *в ситуации*. Возбуждает меня силуэт человека за работой, *который не обращает на меня внимания*: на Человека-волка производит живое впечатление молодая горничная Груша: встав на колени, она драит пол. Действительно, рабочая поза за до некоторой степени гарантирует мне *невидимость образа*; чем больше предоставляет мне другой знаки своей занятости, своего равнодушия (моего отсутствия), тем сильнее я уверен, что захвачу его врасплох, словно для того, чтобы влюбиться, мне нужно исполнить завещанное прашурами правило умыкания, а именно — внезапность налета (я застаю другого врасплох, и тем самым он застает врасплох меня: я же не ожидал застать его врасплох).

7. Существует манящая иллюзия любовного времени (и зовется она романом о любви) Я (вместе со всеми) верю, что факт влюбленности — это "эпизод", у которого есть начало (первый взгляд) и конец (самоубийство, разрыв, охлаждение, уход в уединенную жизнь, в монастырь, в путешествие и т. д.). Тем не менее начальную сцену, в ходе которой я и был восхищен, я могу только реконструировать: это *заполненное переживание*. Я реконструирую трав-

ФРЕЙД. "Человек-полк".

матический образ, который переживаю в настоящем, но грамматически оформляю (высказываю) в прошедшем времени: "Я, глядя на него, краснела и бледнела, то пламя, то озноб мое терзали тело, покинули меня и зрение и слух. В смятенный тягостным затрепетал мой дух". "Первый взгляд" всегда излагается в простом прошедшем: ибо он одновременно и прошлый (реконструированный), и present (точный); если можно так выразиться, это непосредственное предшествующее. Образ отличен от согласуется с этой временной иллюзией: четкий, неожиданный, обрамленный, он уже (или еще, или всегда) образует собой воспоминание (суть фотографии — не представлять, но напоминать). Когда я "снова вижу" сцену умыкания, я retrospectively создаю некую случайность, эта сцена ею щедро наделена: я не перестаю удивляться, что мне так повезло — встретить нечто так подходящее моему желанию; или же тому, что я пошел на столь огромный риск — покориться ни с того ни с сего неведомому образу (и вся реконструированная сцена действует словно пышный монтаж, освоенный на моем неведении).

Рисин

ж.-л. б.

Г.М. ИИ. "Федра" (в переводе Донского — прим. перев.).
А. Л. Б. беседа.

“Как лазурь была светла”

ВСТРЕЧА. Фигура отсылает к непосредственно следующей за первым восприятием счастливой поре, прежде чем в любовных отношениях возникнут первые затруднения.

1. Хотя любовный дискурс — всего лишь пыль фигур, мельтешивших в непредсказуемом порядке, наполдобне летающей по комнате мухи, — я могу приписать любви, по крайней мере задним числом, в воображении, некое упорядоченное становление; этим историческим фантазмом я подчас превращаю ее в приключение. При этом, по-видимому, развитие любви проходит через три этапа (или три акта): сначала это мгновенное пленение (я восхищен чьим-то образом); потом — череда встреч (свидания, телефонные звонки, письма, прогулки), в ходе которых я упоенно “осваиваю” совершенство любимого существа, иначе говоря, неожиданную адекватность некоего объекта моему желанию; это сладость начала, характерная пора идиллии. Эта

Рюсар

РЮСАР “В начале сладостным я был облит
столь сладостью сладостной сладко...”
 (“Сладка была стрела”)

счастливая пора обретает свою самооткровенность (свою замкнутость), противопоставляясь по крайней мере в памяти) некоему "впоследствии": "последствие" — это долгая полоса страданий, ран, тревог; невзгод, обид, отчаяний, смятений и ловушек; я живу в их власти, под беспрестанной угрозой, что все рухнет и потребует одновременно другого, меня самого и чарующую встречу, поначалу открывшую нас друг другу.

2. Есть влюбленные, которые не кончают самоубийством: из этого "туннеля", следующего за любовной встречей, я могу и выбраться, вновь увидеть белый свет — либо я сумею найти диалектический выход из несчастной любви (сохранив любовь, но избавившись от ее гипноза), либо, отказавшись от этой конкретной любви, я устремлюсь дальше, пытаюсь повторить с другими встречу, которой я по-прежнему ослеплен: ибо она принадлежит к разряду "первых радостей" и я не успокоюсь, пока она не вернется; я утверждаю утверждение, начинаю заново, не повторяясь.

(Встреча распространяется во все стороны; позже, в воспоминаниях субъекта три этапа любовной трассы сольются в один момент; он будет говорить об "ослепительном туннеле любви".)

"Как лагуна была светла"

3. Во встрече меня изумляет, что нашелся кто-то, кто все новыми и каждый раз безудержно удачными мазками завершает картину моего фантазма: я — словно мигрок, от которого не отворачивается удача, сразу вручая ему крохотную деталь, завершающую собой головоломную мозаику его желания. Это последовательное раскрытие (и как бы проверка) сходства, согласия и близости, которые я (как полагаю) смогу вечно поддерживать с другим человеком, превращающимся в "моего другого"; я всецело (до дрожи) устремлен к этому раскрытию, до такой степени, что в общем и целом мое напряженное любопытство по отношению к встреченному человеку равноценно любви (именно любовь испытывает к путешествующему Шатобриану юный морейский грек, с жадностью наблюдающий за малейшими его жестами и неотступно следуя за ним до самого его отъезда). В каждое мгновение встречи я открываю в другом — другого я: "Вам это нравится? Надо же, мне тоже! А это вам не нравится? И мне!" Когда встречаются Бувар и Пекшоше, они не перестают в изумлении констатировать сходство своих вкусов, это, не трудно догадаться, настоящая любовная сцена. Встреча навлекает на влюбленного (уже восхищенного) субъекта ошеломление от сверхъестественной удачи: любовь — это нечто дионисийское, наподобие Броска костей.

Шатобриан

Бувар и
Пекшоше

ШАТОБРИАН. "Путешествие из Парижа в Иерусалим".

(Ни один, ни другой еще не знают друг друга. Надо, следовательно, рассказывать друг другу о себе: "Вот каков я". Это нарративное наслаждение, которое одновременно и осуществляет, и отсрочивает знание — одним словом, *дает новую подачу*. В любовной встрече я вновь и вновь взлетаю, я *легок* словно мяч.)

Р. Н.

Идеи развязки

ВЫХОДЫ. Самообольщение, которое, несмотря на свой слепой и радом катастрофический характер, доставляет влюбленному субъекту мимолетный покой, фантазматическая манипуляция возможными выходами из любовного кризиса.

Идея самоубийства, идея разрыва, идея уединения, идея путешествия, идея жертвы и т. д.; я могу вообразить несколько разрешений любовного кризиса и не перестаю так и поступать. И однако, каким бы несчастным я ни был, мне не составляет труда выловить за всеми этими навязчивыми идеями одну-единственную пустую фигуру — просто фигуру выхода: я охотно уживаюсь с фантазмом *чужой роли* — роли кого-то, кто "из этого выбрался".

Так в очередной раз разоблачается языковая природа любовного чувства: всякое решение — то есть к осуществлению — так что в конечном счете, будучи словесному; идея выхода точно соответствует полной неадекватности: любовная речь — это некоторым образом разговоры о Выходах взаперти.

2. Идея — всегда патетическая сцена, которую я воображаю и которая меня волнует; короче, лицевое. И этой театральной природой Идея я пользуюсь: такое стическое лицедейство меня возвеличивает, придает мне значительности. Вообще некое экстремальное решение (иначе говоря, окончательное — то есть все-таки конечно оперделенное), я создаю художественный вымысел, становлюсь художником — пишу картину, рису для себя выход. Идея *наглядна* — таков ударный (особо осмысленный, выделенный) момент буржуазной драмы; иногда это сцена прощания, иногда торжественное письмо, иногда полная достоинства встреча много лет спустя. *Художественность* катострофы меня успокаивает.

Лицо

3. Все воображаемые мною решения находятся внутри системы любви, будь то уединение, путешествие или самоубийство — заточает себя, уезжает или умирает всегда непременно влюбленный; если он видит себя в заточении, уехавшим или мертвым, то видит он непременно влюбленного: я приказываю самому себе все еще быть влюбленным и более им не быть. Такой тождественностью задачи и ее ре-

Double bind

DOUBLE BIND — двойная обязанность (*oblig.* — *прям. пер.*) "Ситуация, в которой субъект не может выиграть, как бы он ни поступил: орел — я выиграваю, решка — ты проигрываешь." (Беттельхайм)

шения в точности и определяется *ловушка*. я в ловушке, поскольку изменить систему — вне пределов моей досягаемости; я "сделан" дважды — внутри моей собственной системы и поскольку не могу подменить ее другой. Этим двойным узлом характеризуется, насколько известно, определен- ный тип безумия (ловушка захлопывается, когда несчастье лишено противоположности: "Для не- счастья необходимо, чтобы к худу оборачивалось и само благо"). Головоломка: чтобы "выбраться", мне нужно выйти из системы — из которой я хочу выйти и т. д. Если бы в самой "природе" любовно- го бреда не был заложен его преходящий характер, способность спадать самому по себе, никто никог- да не смог бы положить ему конец (Вертер не пере- стал быть влюбленным потому, что умер, совсем наоборот).

Шнеллер

ШНЕЛЛЕР: цитируется у Солида

Градива

ГРАДИВА. Это имя, заимствованное из проанализированной Фрейдом книги Йенсена, обозначает образ любимого человека, поскольку тот соглашается отчасти войти в бред влюбленного субъекта, чтобы помочь ему отпуща выбрать.

Искрой "Градивы" влюблен сверх меры: то, о чем другие лишь подумывают, ему является в галлюцинациях. Древняя Градива, фигура той, кого он, о том не зная, любит, воспринимается им как реальная личность; в этом-то и состоит его бред. Она, чтобы можно вывести его из такого состояния, сообразует и поначалу с этим бредом, она отчасти в него вступает, соглашаясь играть роль Градивы, не разрушая сразу же иллюзию и не пробуждая внезапно мечтателя, неощутимо сближая миф и реальность, благодаря чему любовный опыт понемногу приобретает те же функции, что и психоаналитическое лечение.

Фрейд

ФРЕЙД. "Не нужно недооценивать при бреде целительную силу любви" ("Бред и сновидения в "Градиве" Йенсена").

2. Градива является фигурой спасения, счастливого исхода, Эвменидой, Доброжелательницей. Но так же как Эвмениды — не кто иные, как древние Эринии, богини-преследовательницы, — так же и об-ласть любви существует дурная Градива. Любимый человек, пусть даже бессознательно и по мотивам, которые могут проистекать из его собственных не-врологических интересов, при этом словно нарочно старается потрудить меня в мой бред, поддерживать и беречь во мне любовную рану; словно родители шизофреника, как утверждаете, постоянно прово-дируют или усугубляют безумие своего ребенка мелкими приставаниями, так и другой пыгается свести меня с ума. Например: другой стремится вве-сти меня в противоречие с самим собой (в результа-те чего во мне парализован всякий язык); или еще — он чередует жесты обольщения и frustra-ции (обычная практика любовных отношений); он переходит, не предупреждая, из одного режима в другой, после нежно-участливой интимности ста-новится холодно-молчаливым, гонит меня прочь; или, наконец, еще более тонким — но не менее ра-няющим — образом умудряется "ломать" ход беседы, либо заставляя резко переходить от серьезной (важ-ной для меня) темы к самой что ни на есть пустяко-вой, либо открыто не интересуясь, пока я говорю, чем-то совсем иным. Короче, другой постоянно за-гоняет меня в мой тупик: я не могу ни выйти из это-го тупика, ни в нем улोकнуться, как знаменитый кардинал Балло, запертый в клетке, где он не мог ни стоять, ни прилечь.

Каким же образом человек, поймавший, заливчи-ший меня в тенета, может меня отпустить, распус-тить их петли? Деликатностью. Когда мальшом Мартин Фрейд испытал унижение, учась кататься на коньках, отец его выслушал, поговорил с ним и распутал его, словно освобождая попавшее в брако-ниерский силос животное: "Очень нежно он сни-жал, наконец их все не распутал, и зверек смог удрать, тут же позабыв об этом приключении".

Фрейд

Любленному — или Фрейду — скажут: лже-Гради-ва легко было вступить в бред своего возбужденно-го, потому что и она тоже его любила. А вернее — скажите нам противоречие: с одной стороны, Зоя — сестра Норберта (она хочет с ним соединиться), она и него влюблена: а с другой, — несладкое де-ло для влюбленного субъекта — она сохраняет над своим чувством контроль, она не бредит, ведь она — она одна притворяется. Как же это может Зоя сра-зу и "любить", и "быть влюбленной"? Разве эти два процесса не считаются различными, один благород-ным, другой же болезненным?

Мартин Фрейд, "Фрейд, мой отец."

Любить и быть влюбленным находятся в весьма непростых отношениях: ведь если верно, что "влюбленность" не похожа ни на что другое (даже капелюшка "влюбленности", растворенная в расплывчатых дружеских отношениях, резко их окрашивает, делает ни с чем не сравнимыми: я сразу же понимаю, что в моих отношениях с Х..., У..., сколь бы осматрительным я ни слерживался, присутствует "влюбленность"), также верно и то, что во "влюбленности" присутствует "любовь": я грубо желаю схватить — но вместе с тем я и умею активно дарить. Кто же сможет преуспеть в этой диалектике? Кто, если только не женщина, которая не направляется ни к какому объекту — разве только к... дару? Если, стало быть, тому или иному влюбленному удается еще и "любить", то лишь постольку, поскольку он феминизируется, вступает в женский класс великих Доброжелательных Влюбленных. Вот почему — может быть — бредит Норберт — а любит Зоя.

Ф В

Утешится

Ф. В.: беседа
УНИНИКОТ "Мать".

"Мы — свои собственные демоны"

ДЕМОНЫ. Поблиз влюбленному субъекту кажется, что он одержим языковым демоном, который подталкивает его разбить самого себя, изгонять себя — по выражению Гете — из рая, хаковой в иные моменты составляют для него любовные отношения.

Какая-то определенная сила приводит в движение мой язык по направлению к злу, которое я могу причинить сам себе: механический режим моего дискурса — колесо на свободном ходу; язык катится сам собой, не думая ни о какой реальной тактике. Я стремлюсь причинить себе зло, я изгоняю сам себя из своего рая, хлопоча над тем, чтобы вызвать в себе образы (ревности, покинута, униженности), способные меня ранить, ну а стоит открыться ране, я не даю ей затянуться, растрываю ее все новыми образами, пока наконец другая рана не отвлечет мое внимание.

Демон множествен ("Имя мне легион", Лука 7,30). Когда один демон отброшен, когда я наконец (слу-

Гене чейно или в результате борьбы) заставил его умолкнуть, рядом с ним поднимает голову и начинает говорить другой. Демоническая жизнь влюбленного схожа с поверхностью сольфатары; один за другим лопаются огромные пузыри (обжигающие и грязные); когда один опадает и замирает, уйдя обратно в грязевую массу, чуть поодаль образуется, набухает другой. Один за другим, в неопределенном порядке — это сам беспорядок Природы — хлопают пузыри "Отчаяние", "Ревность", "Отверженность", "Желание", "Незнание, как себя вести", "Страх потерять лицо" (самый злобный из демонов).

3. Как прогнать беса (старая проблема)? С демонами, особенно когда они языковые (а бывают ли иные?), сражаются посредством языка. Я, стало быть, могу надеяться изгнать навязанное мне (мною же самим) демоническое слово, заместив его (если таков мой языковой талант) каким-то другим, более мирным словом (я двигаюсь к эфемерии). Вот, скажем: я ду мал, что наконец выбрался из кризиса, и вдруг — под влиянием длительной поездки в автомобиле — на меня вдруг нападает красноречие, я не нахожу себе покоя, обуреваемый мыслями о другом, желании его, сожалением о нем, враждебностью к нему; и к этим ранам добавляется обескураженная констатация, что я снова болен; но французская лексика — истинная фармакопей (с одной стороны отравы, с другой лекарство): нет, это не болезнь, это просто в последний раз *собирается* прежний демон.

Оцепенелый мир

ИПРЕДЬИНОСТЬ. Чувство отсутствия, отступление реальности, испытываемое влюбленным субъектом перед лицом мира.

I. "Я жду телефонного звонка, и это ожидание наполняет меня тревогой сильнее, чем обычно. Я пытаюсь чем-нибудь заняться, но мне это толком не удается. Я расхаживаю по комнате: все предметы — знакомость которых меня обычно ободряет, — serene крыши, городской шум, все кажется мне инертным, отчужденным, оцепенелым, как безжизненная планета, как Природа, которую никогда не населял человек".

II. "Я листаю альбом художника, которого люблю; мне это удается лишь с равнодушием. Я ослеплено его живописи, но образы застыли, и это тоскливо".

III. "В переполненном ресторане, с друзьями, я страдаю (слово неважное тем, кто не влюблен). Страдание исходит от толпы, от шума, от декора (кин). Люстры, стеклянный потолок накрывают меня коллаком ирреальности".

IV. "Я один в кафе. Воскресенье, время обеда. За стеклом на приклеенной к стене афише гримасничает и идиотничает Колуш. Мне холодно".

Сартр

(Мир полон без меня, как в "Тошноте", он делает вид, что живет за стеклом; мир находится в квартире: я вижу его совсем рядом и, однако, отчужденным, сделанным из другой субстанции; я все время выпадаю за пределы самого себя: без головокругления, без тумана перед глазами, *ясно и определенно*, будто я принял наркотик. "О, когда эта великолепная Природа, раскинувшаяся тут передо мною, показала мне столь же застывшей, как лакированная миниатюра...")

Вегтер

2. Всякий общий разговор, при котором я вынужден присутствовать (если не участвовать), меня терзает, леденит. Мне представляется, что другие, исключая меня из своих речей, несообразно много вкладывают в них себя самих: они что-то утверждают, с чем-

то спорят, придираются к мелочам, что-то демонстрируют: да какое мне дело до Португалии, любви к собакам или до последнего номера "Petit Rarropoteur"? Я переживаю мир — иной мир — как обобщенную истерию.

Чтобы спастись от дерзости — чтобы отсрочить наступление, — я пытаюсь восстановить связь с миром с помощью брызжания. Я *веду речь* против чего-либо: "Приехав в Рим, я вижу, как вся Италия обесценивается у меня на глазах: ни один товар, выставленный за стеклом витрин, не вызывает желания; на виа ден Кондотти, где десять лет тому назад я купил шелковую рубашку и тонкие летние носки, теперь продается одно лишь дешевое барахло. В аэропорту таксист запросил с меня четырнадцать тысяч лир (вместо семи), ибо был праздник Тела Христова. Эта страна проигрывает в обоих отношениях: уничтожает разницу во вкусах, но сохраняет различие на классы и т. д." Достаточно, впрочем, идти чуть дальше, и эта агрессивность, которая поддерживала во мне жизнь, связь с миром, обрывается покинутостью: я погружаюсь в мрачные воды ирреальности. "Пьяная дель Пополо (сегодня праздник), все болтают, все красуются (не в этом ли суть языка — красоваться?), проходит одно семейство за другим, шеголяют *maschi*, унылый и возбужденный народ и т. д." Я лишний, но вдвойне лишнее, что мне и не хочется того, из чего я исключен. Правда, само это выражение последней

языковой нитью (нитью складной Фразы) удерживает меня на краю реальности, мало-помалу уходящей и застывающей, как лакированная миниатюра молодого Вертера (ныне Природа — это Город).

4. Я претерпеваю реальность как систему власти. Коллеж, ресторан, художник, Рим в праздничный день, — все навязывают мне свою систему бытия: они *невоспитанны*. Бестактность — это ведь просто *полнота*. Мир полон, полнота — это его система, и — как последнее оскорбление — система эта представлена в качестве "природы", с которой я должен поддерживать добрые отношения: чтобы быть "нормальным" (избавленным от любви), мне следовало бы находить забавным Коллежу, хорошим ресторан Ж., прекрасной живописи Т. и оживленным праздник Тела Христова; не только претерпевать власть, но еще и симпатизировать с ней — "любить" реальность? Как это отвратительно для влюбленного (для *добродетели* влюбленного)! Словно Жюстина в монастыре Сент-Мари-де-Буа.

Пока я воспринимаю мир враждебным, я сохраняю связь с ним: я *не безумен*. Но подчас, когда ворчливости не хватает, у меня не остается никакого языка: мир не "ирреален" (тогда я смог бы о нем говорить: существует искусство ирреального, и даже очень высокого), но *деревален*: реальное вытекло из него, оно нигде, так что у меня в распоряжении

больше нет никакого смысла (никакой парадигмы); мне не *удается* определить свои отношения с Коллежом, рестораном, художником, Пьяцца дель Попполо. Какие отношения могут быть у меня с властью, если я ей ни раб, ни соучастник, ни свидетель?

Идя на своем месте в кафе, я вижу за стеклом Коллежу — вот он, заставший, тщательно причудливый. По-моему, он идиот в квадрате: идиот, играющий идиота. Мой взгляд неутомим, как взгляд чертвеца, меня не потешает никакое лицедейство, даже отстраненное, я не принимаю никаких подмигиваний; я отрезан от всякого "ассоциативного оборота". Коллеж на своей афише не вызывает у меня никаких ассоциаций — мое сознание разделено по надвое стеклянной стеной кафе.

Фреда

Иногда мир *ирреален* (я говорю о нем по-другому), иногда он *деревален* (я говорю о нем с трудом). Как говорят, это не одно и то же отступление реальности. В первом случае отказ, который я противопоставляю реальности, высказывается через понятие *фантазии*: все мое окружение меняет полноту по отношению к одной функции, а имен-

но не функцию. Это у Фреда по поводу "ассоциативный оборот"; это у Шертока по поводу гипноза?

но к Воображаемому; влюбленный обособляется тогда от мира, он его ирреализует, поскольку с другой стороны он переживает в фантазмах перипетии или же утопии своей любви; он отлагает Образ, по отношению к которому все "реальное" его беспокоит. Во втором случае я тоже теряю реальное, но никакое воображаемое замещение не восполняет эту утрату: сию перед афишей Колюша, я не "трепещу" (даже о другом); я уже даже и не в Воображаемом. Все застыло, оцепенело, замерло, то есть *не может быть замещено*: Воображаемое (на какой-то миг) вытеснено. В первом случае я истеричен, я ирреализую; во втором случае — я безумен, я дерезую.

Дакан

(Однако, если мне удается благодаря владению письмом *высказать* эту смерть, то я начинаю возвращаться; я могу проводить антитезы, издавать восклицания, я могу петь. "Надежда как лазурь была света — Надежда в черном небе умерла" и т. д.)

Верлен

7. Ирреальное изобильно высказывается (тысячи романов, тысячи поэм). А вот дерезальное не может быть высказано, ибо если я его высказываю (если я

ЛАКАН, "Семинар I".
ВЕРЛЕН, "Сентиментальный бредня" ("Галантные пражности").

отмечаю его, пусть даже неумелой или слишком литературной фразой), значит, я из него вышел. Вот я в буфете на вокзале в Лозанне, за соседним столиком болтают двое воздушцев, и у меня вдруг, внезапно — свободное падение в дыру дерезальности; но этому стремительному падению я могу придать отличительный знак; дерезальность, произнесенная швейцарским толосом в буфете лозаннского вокзала¹. На месте дыры уже показались очень живое реальное — реальное Фразы (безумец, который пишет, никогда не является совсем безумным; он *притворящик* — никакая "Похвала безумию" не возможна).

Иногда, с быстротой молнии, я пробуждаюсь и резко выхожу из падения. После тревожного ожидания в номере большого незнакомого отеля, за границей, вдали от моего привычного мира, вдруг мне поднимается могучая фраза: "Да что же это и сейчас делаю?" И уже любовь кажется тогда *дерезальной*.

Иде "деши"? В любовном пространстве или в пространстве мирском? Где "ребяческая изнанка не-деши"? В чем же именно ребячество? В том, чтобы воспеывать тоску, муки, грусть, меланхолию, смерть, тень, сумрак" и т. д. — что и делает, как го-

Дэптрамон

ворят, влюбленный? Или наоборот: говорить, сплетничать, перемывать косточки, судачить о свете, о его насилиях и конфликтах, о его целях, о его *всегобщности* — что и делают другие?)

Апельсин

ЛОКУЧНЫЕ. Чувство мелочной ревности, которая охватывает влюбленного субъекта, когда он видит, что вниманием любимого завладевают какие-либо лица, предметы или инстинкты, оказывающиеся тем самым его второстепенными соперниками.

Вартер: "...апельсины, с трудом добытые мною, преисходно освежили нас, только каждый домтик, который она из вежливости уделада беззастенчивой соседке, был мне словно острый нож в сердце".
(Нет, полон беззастенчивых соседей, с которыми мне приходится делиться другим. Свет в этом и состоит — в *принудительности дележа*. Свет (светский манер) — мой соперник. Меня все время беспокоят! Локучные: встреченный по случайности невнятный знакомец, который беспардонно присаживается за наш столик; соседи по ресторану, чья вульгарность явно очаровывает другого до такой степени, что он не слышит, говорю я с ним или нет; или даже какой-нибудь предмет, например, книга, в которую потружен другой (я ревную к книге). Докучает не с то, чем походя зачеркиваются отношения двух людей, искажается их близость и разрушается их

Вартер

принадлежность друг другу. "Ты принадлежишь и мне", — говорит свет.

2. Шарлотта делится апельсином из светской вежливости или, если угодно, по доброте; но подобные мотивировки не успокаивают влюбленного. "Зря добывал я для нее эти апельсины, раз она раздаст их другим", — говорит, вероятно, про себя Вертер. Всякое подчинение светским ритуалам кажется неким попустительством со стороны любимого человека и это попустительство искажает его образ. Не разрешимое противоречие: с одной стороны, обязательно нужно, чтобы Шарлотта была "добра", поскольку она — объект совершенный; но, с другой стороны, не нужно, чтобы в результате этой доброты устранилась основополагающая для меня привилегированность. Это противоречие оборачивается смутным чувством обиды; моя ревность неотчетлива — она адресуется в равной степени и документу, и любимому человеку, удовлетворяющему его просьбу без видимых страданий; я раздражен на других, на другого, на себя (отсюда может произойти "сцена").

Роман/драма

ДРАМА. Влюбленный субъект не может сам написать свой любовный роман. Лишь очень архаичская форма могла бы обывать по соби́те, которое он может декламировать, но не рассказать.

Вертер

В письмах, посылаемых им своему другу, Вертер рассказывает одновременно и о событиях своей жизни, и о проявлениях своей страсти, но такого смешения и требует литература. Ведь если я веду дневник, вряд ли излагаются в нем события как таковые. События любовной жизни так легковесны, что получить доступ в письмо они могут только через огромные усилия; отчаявшись записывать их, что прямо в процессе письма изобличает собственную свою пошлость: "Встретил X вместе с Y", "Сегодня X мне не звонил", "X сегодня в плохом настроении" и т. д., — кто способен разглядеть здесь некую историю? Ничтожное событие существует лишь через свой безмерный резонанс; "Дневник моих резонансов" (моих ран, моих радостей, моих интерпретаций, моих рассуждений, моих по-

полнзновений) — кто же поймет в нем хоть что-нибудь? Написать мой роман смог бы только Другой.

2. В качестве Повествования (Романа, Страсти) любовь есть история, которая вершится, — в священном смысле слова: это *программа*, которую нужно пройти. Для меня, напротив, история эта уже *свершилась*; ибо событийного в ней только одно воспоминание, чьим предметом я стал, а ныне с запозданием (и тшетно) повторяю его вновь и вновь. Любитья — это *драма*, если вернуть этому слову архаическое значение, которое дает ему Ницше: “Античная драма означала большие декламационные сцены, и этим исключалось действие (какое происходило до сцены или за сценой)”. Любовное похищение (момент чистого гипноза) происходит до речи и за просцениумом сознания; любовное “событие” носит иератический характер — это мое собственное, местное предание, моя маленькая священная история, которую я декламирую сам себе, и такое декламирование свершившегося (застывшего, забальзамированного, оторванного от всякого делания) факта — и есть любовная речь.

Ницше

НИЦШЕ. “Каузс Вагнер”

Единение

ЕДИНЕНИЕ. *Мечта о полном единении с любимым.*

1. Наименования полного единения: это “единое и простое удовольствие”, “радость беспечная и чистая, совершенство през, исполнение всех надежд”, “божественное великопение”, — это неделимый покой. Или еще: удовлетворенное обладание — я грежу, что мы наслаждаемся друг другом, абсолютно обладая друг другом; это полезная услуга, любовное пользование (слова эти — *fruitif, fruitifion* — чрезмерно книжны? Благодаря их начальной лессивности).

Аристотель

Ибн Хазм

Новалис

Музиль

Литтре

АРИСТОТЕЛЬ: “Бог наслаждается всецел единам и простым удовольствием” (цитируется по Брауну).

ИБН ХАЗМ: “радость беспечная и т. д.” (цитируется по Поре).

НОВАЛИС: “божественное великопение” (там же).

МУЗИЛЬ: “И в этом покое, который был безраздельно единым, безраздельным даже внутри себя, до такой степени, что рассудок их казался утрачен, память опустошена, воля беспечна, она так и стояла в этом покое, словно перед восходом солнца, полностью затерявшись в нем вместе со своими земными особенностями” (“Человек без свойств”).

ЛИТТРЕ: слова *fruitif* и *fruitifion* отменяются у Монтегги и Корнели.

ровке и потоку высоких гласных наслаждение, о котором они говорят, приумножается оральным — устным — сладострастием; произношу само слово, я наслаждаюсь этим единением *во рту*).

2. "С ее половинной страстью своей половинной". Я только что видел фильм (иначе, не очень хороший). Один из его персонажей поминает Платона и Андрогина. Решительно все теперь знают эту историю о двух половинках, которые стремятся вновь слиться (желание — значит испытывать нехватку того, что имеешь, — и дарить то, чего у тебя нет: дополнить, а не восполнять).

(Полдня провел, пытаясь нарисовать, изобразить андрогина, о котором вел речь Аристофан: он с виду округл, у него четыре руки, четыре ноги, четыре уха, одна-единственная голова, одна шея. А как расположены половинки — спиной к спине или лицом к лицу? Скорее всего, животом к животу, поскольку так их зашивает Аполлон, стигияя складками кожу и образуя пупок; лица, однако, смотрят в разные стороны, чтобы Аполлону пришлось разворачивать их по направлению к разрезу; а гениталии

РОНСАР, "Любовные стихотворения", СХХVII
ЛАКАН, "Семинар XI". И там же: "Психоанализ размыкает отсутствующий орган (либидо), а не недостающую половинку" (А жал?)

пии — стали. Старался-старался, но, плохой рисовальщик или посредственный утопист, так ничего и не достиг. Образ "древнего единства, желание и преследование которого и составляют то, что мы зовем любовью", — андрогин для меня неизобразим; по крайней мере, у меня выходили лишь чудовишные, протесковые, невероятные тела. Из презы получается фигура-несуразца — так и из *безумия* любовной пары рождается непристойность *семейного хозяйства* (один пожизненно готовит другому пишу).

Федр подыскивает образ совершенной пары. Орфей и Эридика? Слишком схожи: изнеженный Орфей и сам-то был как женщина, вот боги и наслали на него погибель от женских рук. Адмет и Алкестида? Много лучше: возлюбленная замещает собой не родных родителей, она исторгает их сына из его рода и предоставляет ему другой, таким образом, сдвигая все-таки есть мужчину. И все же совершенная пара — это Ахилл и Патрокл; не по априорному предпочтению гомосексуализма, но потому, что в рамках однополой прочерчена разница: один (Патрокл) был любящим, другой (Ахилл) — любимым. Итак — гласят Природа, мудрость, миф, — не ищите единения (амфикинекса) вне разделения

Фред НД, "Очерки по психоанализу" (амфикинекс — смешение, сдвиг, таяние двух индивидов).

ролей, если не полов; в этом — *основание* любовной пары.

Эксцентричная (скандальная) мечта подкапывает противоположный образ. Я хочу, чтобы в дуалистической форме моих фантазов нашлась некая точка *без иного места*, я воздыхаю (что не очень-то современно) по *центрированной* структуре, получающей равновесие благодаря плотности. Того же самого: если *все* не в *двоих*, к чему бороться? Вплоть снова потащить за множественным. Чтобы свершилось желаемое *мною все* (твердит моя мечта), достаточно, чтобы мы оба, и один, и другой, остались без места — чтобы мы могли магически подменить друг друга; чтобы воцарилось состояние "один за другого", словно мы — вокабулы некоего нового и странного языка, в котором абсолютно законно употреблять одно слово вместо другого. Это единение не имело бы пределов — не из-за широты своего охвата, но из-за безразличия к перестановкам внутри него.

(Что мне делать с ограниченностью взаимоотношений? Я от этого страдаю. Пожалуй, если меня спросят: "Как обстоят дела у вас с X...?", — я должен отвечать так: сейчас я исследую наши пределы, словно простовфила из пословицы, я сам тороплю беду, очерчивая нашу общую территорию. Но мечтаю я о всех других в одном; ведь если мне удастся соединить вместе X..., Y... и Z..., то из всех этих то-

"ТИР": цитата из "Илиады", X, 224: "Путь совершая влводем, мыслят один за другого".

чек, ныне разбросанных как звезды, у меня получится совершенная фигура — родится мой другой.)

1 Мечта о полном единении: все утверждают, что мечта эта неосуществима, но она, однако, настырна. Я от нее не отступаюсь. "На стелах в Афинах, вместилищах уснувших, — сцены прощания, в которых один из супругов расстается с другим, жима руку в руке, наступают конец союзу, разорвать который удалось только третьей силе, так в этой широчайшей проявится скорбь [...] Без тебя я более не я". *Изображенная скорбь* и является подтверждением моей мечты: я могу в нее поверить, потому что она смертна (невозможно единственно бессмертные).

Франсуа
Валь

ПЕРЛЮ ВА ВАЛЬ, "Падение".

Sobria ebrietas

ЖЕЛАНИЕ-ВЛАДЕТЬ. Понимая, что сложности любовных отношений происходят из того, что он без конца хочет присвоить в той или иной форме любимого человека, субъект принимает решение *впредь отказываться по отношению к нему от всякого "желания-владеть"*.

Ватнер

1 Постоянная мысль влюбленного: *другой должен мне то, в чем я нуждаюсь.*
Но вот я впервые в самом деле напуган. Я бросаюсь на постель, размышляю и принимаю решение: отныне от другого ничем более не желать владеть. Это НЖВ (*не-желание-владеть*, выражение, популярное восточному) есть вывернутый наизнанку заместитель самоубийства. Не убий себя (по любви)

SOBRIA EBRIETAS ... трезвый хмель (*лат.*). — *Прим. перев.*
ICAI NER ... "Мир должен мне то, в чем я нуждаюсь. Мне нужны краски, блеск, свет и т. п." (из программы к "Копыцу" в Байрейте)

подразумевают: прими это решение, решение не владеть другим. Именно в такой момент, когда он мог бы отказаться от обладания Шарлоттой, и покончил с собой Вертер: либо так, либо смерть (момент, стало быть, торжественный).

2. Нужно, чтобы *желание-владеть* прекратилось, — но нужно также, чтобы *не-желание-владеть* не было видно: никаких жертв. Я не хочу подменять жаркие порывы страсти "оскудевшей" жизнью, желанием смерти, безмерным утомлением". НЖВ — не сродни доброты, НЖВ резко, жестко: с одной стороны, я не противопоставляю себя чувственному миру, я позволяю желанию переливаться во мне; с другой стороны, я подpiraю его "моей истиной", а моя истина — любить абсолютно; иначе я отступлю, я упадусь, как войско, отказывающееся идти на приступ.

Иные

Дао

3. А что если НЖВ — тактическая мысль (наконец какая-то нашлась)? Что если я всегда хотел (хотя и тайно) завоевать другого, притворяясь, что от него

ДАО: "Он не владеется и заблещет. Он не утверждается и станет необходимым. Закончив свое дело, он к нему не привязан, и, так как он к нему не привязан, оно пребудет" ("Дао ла шин").

отказываюсь? Если я отпалялся, *чтобы* овладеть им еще прочнее? В основе реверси (игра, где выигрышаст тот, кто берет меньше взяток) лежит хорошо известная хитрость мудрецов ("Моя сила в моей слабости"). Эта мысль — уловка, ибо она проникает внутрь самой страсти, оставляя нетронутыми ее наваждения и печали.

Дао

Ринье

Последняя ловушка: отказываясь от всякого желания-владеть, я воодушевляюсь, восхищаясь собственным "красивым образом". Я не выхожу за рамки системы. "Арманс возбуждалась [...] энтузиазмом добродетели, и это тоже было способом любить Октава..."

Степань

4. Чтобы мысль о НЖВ могла порвать с системой Воображаемого, нужно, чтобы я сумел (по воле какой же неведомой усталости?) выпасть куда-либо за пределы языка, в инертность и, некоторым образом, просто *улететь* ("Сидишь спокойно, ничего не делаю, приходит весна, и трава растет сама со-

дэн

РИЛЬКЕ: "Weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest" ("Потому что я тебя никогда не удерживал, я прочно тебя держу"); стихи к двум мелодиям Веберна, 1911-1912.

СТЕНДАЛЬ, "Арманс".

ДЗЭН у Хоупа

бой"). И снова Восток: не желать владеть не-желанием-владеть, пусть (от другого) приходит то, что приходит, пусть (от другого) исходит то, что исходит; ничего не схватывать, ничего не отвергать; принимать, не сохранять, производить, но не при-
сваивая и т. д. Или иначе: "Совершенное Дао не до-
ставляет трудностей, разве что избегает выбирать".

Дао

5. Пусть же Не-желание-владеть будет по-прежнему орошено желанием благодаря такому рискованному ходу: слова *я люблю тебя* остаются у меня в голове, но я заточил их позади губ. Я не изрекаю их. Я молча говорю тому, кто уже или еще не другой: *я сдерживаю вас любить*.

Нишанский акцент: "Больше не молиться, благословлять!" Мистический акцент: "Вино вкуснейшее и сладчайшее, а равно и самое хмельное [...], которым, не пив его, опьянена уничтоженная душа, свободная и упоенная! забывшая, забывшая, пьяная тем, чего она не пила и никогда пить не будет!"

Нишан

Рейсбрук

ДАО: "Дао дэ цзин" и у Хутса
РЕЙСБРУК: цитируется у Р. Лапорта.

Domnei

ЗАВИСИМОСТЬ *Фигура, в рамках которой принято видеть положение влюбленного субъекта, пораженного любимым объектом.*

Кургузья

1. Механика любовного вассалитета требует бесконечной заботы о пустяках. Ведь, чтобы зависимость проявлялась во всей своей чистоте, нужно, чтобы она вспыхивала при самых что ни на есть смехотворных обстоятельствах, так что я по малодушию даже не смог бы в ней признаваться. Дождаться телефонного звонка — зависимость в некотором смысле чересчур нечистая; мне нужно сделать ее беспрдельно утонченнее; и вот я стану терять терпение в аптеке из-за болтовни кумушек, задерживающих мое возвращение к телефону, которым я порабошен; а поскольку звонок, который я не хочу

Пир

КУРГУЗЯ: кургузья любовь основана на вассальном любовном служении (Domnei или Donno).

пропустить, предоставит мне некую новую окказию подчиниться, можно сказать, что я энергично действую, стремясь сохранить само пространство зависимости и позволить этой зависимости проявиться; я теряю голову от зависимости, но к тому же — очередной меандр — я этим своим безумием и унижен.

(Если я принимаю свою зависимость, то потому, что она служит для меня средством *обозначить* свою просьбу: в области любви забота о пустяках — отнюдь не "слабость" и не "смешная причуда"; это настоящий, сильный знак — чем пустяжнее, тем значимее и тем более утверждает себя в качестве силы.)

2. Другому определено высшее обиталище, некий Олимп, где все решается и откуда до меня сниходит. Эти спускаемые свыше решения подчас имеют ступенчатый характер, другой и сам оказывается подчинен какой-то инстанции, которая его превосходит, так что я дважды подчинен: тому, кого люблю, и тому, от кого он зависит. Вот тогда-то и начинаю я роптать, ибо высшее решение, последним и словно бы раздавленным объектом которого я являюсь, теперь уже кажется мне совершенно несправедливым: я вытеснен из области Фатума, избранного мною, как и положено трагическому субъекту. Я оказываюсь на той исторической стадии, когда власть аристократии начала подвергаться первым нападкам демократических требований: "Нет никаких оснований, чтобы именно я и т. д."

(Этим первым требованиям удивительно благоприятствует планирование отпуска, календарь которого столь запутан из-за той или иной сети отношений, частью которой я оказываюсь.)

“Со смущенным видом”

ЗАМЕШАТЕЛЬСТВО *Сцена с несколькими участниками, в которой невыявленность любовных отношений оказывает срывающее действие и возбуждает коллективное замешательство, которому никак не высказаться.*

1 Вертер устраивает Шарлотте сцену (дело происходит незадолго до его самоубийства), но сцена обрывается на полуслове из-за прихода Альберта. Смолкнув, они начинают со смущенным видом ходить по комнате: пытаются говорить на несущественные темы, которые, увы, одна за другой отпадают. Ситуация напряженная. Отчего? Оттого, что каждый воспринимается двумя другими в его роли (муж, любовник, предмет соперничества), но в ходе беседы эта роль не может учитываться. Тянется безмолвное знание: я знаю, что ты знаешь, что я знаю; такова общая формула замешательства, пустой, холодной застенчивости, отличительным знаком которой становится незначительность (реплик). Парадокс: невысказанное как симптом... *созна-
тельного.*

Вертер

2. Случай внезапно столкнул в этом кафе нескольких друзей — целый набор аффектов. Ситуация напряженная, хотя я и сам в нее вовлечен и даже от этого страдаю, вижу я ее как некую сцену, отлично прорисованную, отлично построенную картину (этоткий чуть извращенный През); она напечатана смыслами, я их прочитываю, я следую им во всех их тонкостях; я наблюдаю, расшифровываю, наслаждаюсь текстом, который с очевидностью поддается чтению *благодаря именно тому, что в нем не высказывается*. Мне достаточно *видеть*, что говорится, как в нем кино. Во мне происходит (противоречие в терминах) своего рода *зоркая зачарованность*: я прикован к сцене и, однако, не теряю бдительности; моя внимательность составляет часть разыгрываемого, в сцене нет ничего внешнего — и однако я ее читаю; нет раппы, это предельный случай театральности. Отсюда и неловкость или — для некоторых, извращенных — наслаждение.

Недоверность знаков

*ШАКИ. Хочет ли он доказать свою любовь или симпатии раз-
делить, любить ли его другой, в распаржении влюбленного
объекта нет никакой системы достоверных знаков.*

И ищу знаки, но чего? Каков объект моего прочтения? Является ли им вопрос "любят ли меня" (или "любят ли меня еще", или "не разлюбили ли меня")? Не свое ли будущее пытаюсь я вычитать, расшифровывая в начертанном предсказании того, что со мной случится, пользуясь процедурой, основанной одновременно на палеографии и гадания? А может быть, в конечном счете, я скорее прикован к другому вопросу, ответа на который неустанно взыскую на лице другого: *чего я стою?*

Барт, как

И-АЛЬ-ЗАК: "Она хорошо в этом разбиралась и знала, что характер влюбленного поступает как бы в пустых. Опытная женщина способна прочесть свое будущее в простом жесте, подобно тому как Кювье, разглядывая часть лапы, мог сказать, она принадлежит какому-то животному таких-то размеров..."
(Линия кисти де Кадильяк)

2. Власть Воображаемого не опосредованна: я не иду образа, он сразу является мне. Затем уже я, обдумывая его, принимаю бесконечно чередовать плохие и хорошие знаки. "Что означает эта короткая фраза: "Я вас глубоко уважаю"? Какие ледяные слова! Что это: полный возврат к прежней дружбе или вежливый способ оборвать неприятный разговор?" Как стеддэлевский Октав, я никогда не знаю, что же *нормально*; полностью лишившись (и это знаю) рассудка, я хочу заменить его, чтобы принять ту или иную интерпретацию, здравым смыслом; но здравый смысл снабжает меня лишь противоречивыми банальностями: "Ты же понимаешь, это все же не нормально — уйти среди ночи и вернуться через четыре часа", "Это же вполне нормально — прогуляться, когда у тебя бессонница", и т. д. Желаяший правды всегда получает в ответ сильные и живые образы, которые, однако, становятся двусмысленными, неустойчивыми, как только он пытается преобразовать их в знаки, как во всяком гадании, влюбленный вопрошатель сам должен выработать свою истину.

Стеддэ

3. Фрейд пишет своей невесте: "Единственное, что заставляет меня страдать, это невозможность доказать тебе свою любовь". И Жид в дневнике: "Все в

Фрейд
Жид

СТЕНДАЛЬ. "Арманс".
ФРЕЙД. Переписка.
ЖИД. Дневник. 1939 год.

се поведении, казалось, говорило: раз он меня больше не любит, мне все равно. Ну а все еще любил ее, и даже никогда прежде так не любил, но доказать это было уже невозможно. Именно в этом самый ужас".

Знаки не есть доказательства, поскольку всякий может создавать ложные и двусмысленные знаки. Остается парадоксальным образом опереться на всемогущество языка: так как ничто не удостоверяет языка, я язык и приму за единственную и последнюю бесспорную данность: *я больше не стану верить интерпретации. От моего другого любую речь я буду принимать как знак истины; а когда буду говорить я, то не стану сомневаться, что он примет за правду сказанное мною. Отсюда важность деклараций: я без конца порываюсь вырвать у другого формулу его чувства и, со своей стороны, без конца говорю ему, что я его люблю; ничего не отдано на откуп намекам и догадкам — чтобы нечто было известно, надо, чтобы оно было сказано; зато как только оно сказано, это пусть совсем ненадолго, но правда.*

Изгнание из воображаемого

ИЗГНАНИЕ. Решив отказать от состояния влюбленности, субъект с грустью видит, что изгнан из собственного воображаемого.

Возьмем Вертера в тот вымышленный миг (в рамках уже вымышленного повествования), когда он, предположим, отступает от самоубийства. Тогда ему ничего не остается, кроме как уйти в изгнание — не удалиться от Шарлотты (однажды он уже так поступал — безрезультатно), а уйти прочь от ее образа, или того хуже — перекрыть ту бредовую энергию, которую зовут Воображаемым. Тогда начинается "своего рода долгая бессонница". Такова цена: мою собственную жизнь надо оплатить смертью Образа.

Вертер

Гого

Фрейд

ГЮГО: "Изгнание — это своего рода долгая бессонница" ("Камни").

ФРЕЙД: "Травм побуждает это откатиться от объекта, заявляя, что послелетний мертв, и предлагая это в качестве награды ос-
таться в живых" ("Метапсихология").

(Любовная страсть — это бред, но в бреде нет ничего особенно странного, все о нем рассуждают, ныне он приручен. Заглянута как раз *утрата бредя*: куда же из него вернуться?)

2. В условиях реального траура о том, что любимый объект перестал существовать, говорит мне "испытание реальностью". В случае траура по любви объект ни мертв, ни удален. Я сам и решаю, что его образ должен умереть (и, быть может, даже стану скрывать от него эту смерть). Все время, пока длится этот странный траур, мне, стало быть, придется сносить два противоположных несчастья: страдать от того, что другой отсутствует (продолжая невольно ранить меня), и грустить, что он умер (таким, по меньшей мере, каким я его любил). Так, я тревожусь (по старой памяти) из-за никак не раздающегося телефонного звонка, но в то же время, поскольку решил поставить крест на подобных заботах, должен себе повторять, что молчание это *любом случае* последовательно: звонить мне побало только любовному образу; образ же этот исчез; и теперь телефон, звонит он или нет, все равно возвращается к своему ничтожному существованию.

(Не в том ли самая чувствительная точка этого траура, что мне нужно *лишиться некоторого языка* — любовного языка? Кончены все "Я люблю тебя".)

3. Траур по образу, если он мне не удается, заставляет меня тревожиться; если же я в нем преуспеваю, он погружает меня в печаль. Если изгнание из Воображаемого есть необходимый путь "излечения", следует признать, что продвижение по нему печально. Эта печаль — отнюдь не меланхолия, или по крайней мере меланхолия эта неполна (совсем не клинична), ибо я себя ни в чем не обвиняю и не угнетен. Моя печаль принадлежит той расплывчатой зоне меланхолии, где утрата любимого остается абстрактной. Удовое лишение: я не могу даже следовать свое несчастье предметом психической разботки, как в ту пору, когда страдал, будучи влюбленным. Тогда я желал, мечтал, боролся, переломной было некое благо, оно просто задерживалось, наталкивалось на всякие помехи. Теперь же — никаких отголосков, все тихо, и это еще хуже. Хотя и экономически оправданный — образ умирает, чтобы я жил, — любовный траур всегда имеет нечто в остатке: без конца приходят на ум слова: "Какая жалость!"

Фрейд

4. Доказательство любви: я приношу тебе в жертву свое Воображаемое — как стригли в приношение свою

ФРЕЙД: "В некоторых обстоятельствах можно признать, что утрата имеет не столь конкретную природу. Например, объект не умер в действительности, а лишь утрачен в качестве объекта любви..." ("Метапсихология")

шевелюру. Тем самым я, быть может (по крайней мере так говорят), получу доступ к "истинной любви". Если провести параллель между любовным кризисом и психоаналитическим лечением, то я открываюсь от любимого, как пациент открывается от своего аналитика: я ликвидирую перенос, и именно так, видимо, кончаются и лечение, и кризис. Отмечалось, однако, еще и другое: эта теория забывает, что и аналитик тоже должен поставить на своем папашине крест (без чего анализ рискует остаться нескончаемым); так же и любимый человек — если я приношу ему в жертву некое Воображаемое, успеваю, однако, на него налечь, — любимый должен потрудиться в меланхолию от своего принижения. И требуется, наряду с собственной моей скорбью, предвидеть и принять эту меланхолию другого, от чего я страдаю, *ибо еще его люблю*.

Антуан
Компаньон

Истинный акт скорби — отнюдь не страдать от утраты любимого объекта; это значит однажды констатировать появление на поверхности отношений этакое крохотное пятнышко, проступившего как симптом неминуемой смерти; в первый раз я причинил зло любимому, конечно же не желая, но и не *потеряя самообладания*.

5. Я стараюсь оторваться от любовного Воображаемого — но Воображаемое жжется из-под земли, словно

АНТУАН КОМПАНИОН, "Сиротский анализ".

но плохо загашенный торф; оно вновь вспыхивает; отвернутое является вновь; из плохо зарытой могилы вдруг прорывается протяжный вопль.

(Ревность, тревоги, одержимость, страстные речи, влечение, знаки — вновь повсюду польхало любовное желание. Слово я в последний раз — до безумия — хотел сжать в объятиях человека, который вот-вот умрет — для кого я вот-вот умру: я совершаю отказ от расставания.)

Фреда

Уинникот

ФРЕЙД: "Это восстание иногда столь энергично, что субъект может на его волне отвернуться от реальности и благодаря галлюцинаторному психозу желания уцепиться за утраченный объект" ("Метаспсихология").

УИННИКОТ: "Как раз перед тем, как ребенком будет пережита утрата, в чрезмерном использовании переходного объекта можно распознать отказ от божани, что этот объект потеряет свое значение" ("Игра и реальность").

“Изумительно!”

ИЗУМИТЕЛЬНО. Не в силах специфически охарактеризовать свое желание любимого, влюбленный субъект приходит в итоге к глуповатому слову “изумительно!”

1 “Погожим сентябрьским днем я вышел на улицу, чтобы пройти по магазинам. Париж этим утром был *изумителен...* и т. д.”

Уйма частных восприятий сложилась вдруг в ослепительное впечатление (ослепить — значит, в конечном счете, помрачить зрение, речь); погода, время года, солнечный свет, улица, холмба, парижане, покупки, все это включено в нечто уже призванное стать восминанием — это, в общем, картина, иероглиф благосклонности (какою ее мог бы назвать Грез), картина желания в хорошем настроении. Весь Париж в моем распоряжении, но я не хочу им владеть, ни томления, ни алчности. Я забываю

Дидро

ДИДРО: о теории запоминающегося момента (Лессинг, Дидро).

все то реальное, что есть в Париже помимо его обаяния, — историю, работу, деньги, товары, жестокость больших городов; я вижу в нем только объект эстетически *сдержанного* желания. Растинаяк с высоты Пер-Лашеза обращался к городу: "Теперь — ты или я?", я говорю Парижу: "Изумительно!"

Бальзак

Еще не отойдя от ночных впечатлений, я просыпаюсь в исходе от счастливой мысли: "Х... был вчера вечером изумителен". О чем это воспоминание? О том, что греки называли *chaîris*: "блеск глаз, сияющая красота тела, лучезарность желанного существа"; может быть даже, совсем как в древней *chaîris*, я добавляю к этому и мысль — надежду, — что любимый объект отдастся моему желанию.

Греческий язык

2. Следуя некоей своеобразной логике, влюбленный субъект воспринимает другого как Целое (наподобие осеннего Парижа), и в то же время это Целое кажется ему чреватым неким остатком, какового ему не высказать. Именно весь в целом другой порождает в нем эстетическое видение: влюбленный субъект восхваляет его за совершенство, прославляет себя за совершенство сделанного выбора; он воображает, что другой хочет быть любимым, как того хотел бы он сам, — не за то или иное из своих качеств, но за

ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК. у ДЕТЧЕНА.

"Изумительно!"

все в целом, и эту целостность он ему и дарует в форме некоего пустого слова, ибо все в целом невозможно инвентаризировать, не приуменьшив; в слове "Изумительно!" не кроется никаких качеств, одна только целостность аффекта. И однако, в то время как "изумительно" высказывает все в целом, оно высказывает также и то, чего этому целому недостает; оно стремится обозначить то место в другом, за которое *специфически* стремится зацепиться мое желание, но место это не поддается обозначению; я о нем никогда ничего не узнаю; язык мой так и будет всегда пробираться ощупью, запинаться, пытаться это высказать, но я никогда не смогу произнести что-либо кроме пустого слова, образующего как бы нулевую степень всех тех мест, где образуется весьма специфическое желание, которое я испытываю именно к этому (а не какому-то) другому.

3. В жизни я встречаю миллионы тел: из этих миллионов могу желать сотни, но из этих сотен люблю я только одно. Другой, в которого я влюблен, обозначает для меня специфичность моего желания.

Этим отбором, столь строгим, что он оставляет лишь Единственного, и определяется, как говорят, отличие психоаналитического переноса от переноса любовного: один из них универсален, другой

Лакан

ЛАКАН: "Не каждый день встречаешь то, что создано, чтобы быть точным образ вашего желания" ("Семинар I").

специфичен. Понадобилось немало случайностей, немало удивительных совпадений (и, быть может, немало поисков), чтобы я обнаружил Образ, который, один на тысячу, соответствует моему желанию. В этом и заключается великая загадка, к которой мне никогда не подобрать ключа: почему я желаю Такого-то? Почему я желаю его так долго и томи-тельно? Желаю ли я его целиком (служит. внеш-ность, вид)? Или же только часть этого тела? И, в таком случае, что же в этом любимом теле призвано служить для меня фетишем? Какая часть, быть мо-жет — до крайности неуловимая, какая особен-ность? Манера подстригать ногти, чуть выщерблен-ный зуб, прядь волос, манера растопыривать пальцы во время разговора, при курении? Обо всех этих *изгибах* тела мне хочется сказать, что они *изумительны*. "Изумительно" подразумевает: это и есть мое желание в самой его уникальности. "Вот оно! Это именно то (что я люблю)!" И однако, чем больше я ошущаю специфичность своего желания, тем менее могу ее назвать, точности выпечливания соответствует колебание имени; особенность моего желания может породить только расплывчатое—"не-особенное" высказывание. От этого языкового провала остается лишь один след: слово "изуми-тельно" (верным переводом "изумительно" было бы латинское *ipsc*: это он, это именно он сам).

ПРИУТ: сцены специфичности желания - встреча Шарлю и Жюльена по дороге у Германдов (в начале "Содома и Гоморры")

1 "Изумительно" — незначительный след некоего утомления — износа языка. От слова к слову я си-люсь по-разному высказать одно и то же о моем Об-разе, "неособенным" способом — особенностью мо-его желания; в конце этого пути последней моей философии может стать только признание — и практическое применение — тавтологии. *Изуми-тельно то, что изумительно*. Или иначе: я от тебя без ума, потому что ты изумителен; я люблю тебя, потому что тебе люблю. Таким образом, любовный язык замыкается тем же самым, чем он был укре-жен, — завороченностью. Ведь описанию завороч-женности никогда в конечном счете не выйти за пределы простого высказывания: "я заворочен". Добравшись до предела языка, там, где он уже мо-жет лишь повторять на манер заезженной пластин-ки *свое последнее слово*, я упиваюсь его утвердени-ем, уж не является ли тавтология тем неслышимым состоянием, в котором сходятся, смешивая все цен-ности, героическая гибель логических процедур, непристойность глупости и взрыв нишевского *до*?

“Покажите мне, кого желать”

ИНДУКЦИЯ. Любимый человек желанен, поскольку кто-то (или другие) показали субъекту, что он достоин желания: при всей своей специфичности, любовное желание обнаруживается через индукцию.

Вертер

Нездалогу до того как влюбиться, Вертер встречает молодого работника, который рассказывает ему о своей страсти к некой вдове: “Образ этой верной и нежной любви повсюду преследует меня, и сам я словно воспламенен ею, томлюсь и горю”. После этого Вертеру не остается ничего другого, как в свою очередь влюбиться в Шарлотту. А сама Шарлотта указывает им еще до того, как он ее увидит; в карете, скашивает ему, как прекрасна Лотта. Тело, которое неухожен их на бал, предупредительная подруга рассказывает ему, как прекрасна Лотта. Тело, которое не-есть станет любимым, заранее выделено, вывешено объективом, дается как бы крупным планом, который приближает его, увеличивает и заставляет субъекта чуть ли не уткнуться в него носом; это почти то же, что приближающий объект, который ис-

кушая рука заставляет маняще мерцать прямо передо мной, чтобы заигнотизировать, пленить меня? Эта "аффективная заразительность", эта индукция исходит от других, от языка, от книг, от друзей: любовь не бывает сама себе источником. (Машиной для показа желания служит массовая культура: вот кто должен вас заинтересовать, говорит она, словно лодываясь, что люди неспособны сами найти, кого им желать.)

Вот в чем состоит трудность любовного приключения: "Пусть мне покажут, кого желать, но потом пусть убираются!"; бесчисленные эпизоды, когда я влюбляюсь в того, кто любим моим лучшим другом; любой соперник поначалу был учителем, вожатым, проводником, посредником.

2. Чтобы показать место, куда обращено твое желание, достаточно его тебе *более или менее* запретить (если правда, что без запрета нет желания). Х... желает, чтобы я был рядом с ним, оставляя в то же время его *более или менее* свободным; чтобы я вел себя гибко,

ФРЕЙД. "Этюды по психоанализу".

ЛАРОШФУКО. "Есть люди, которые никогда не полюбили бы, не услышавши они разговоров о любви". (максима 36)

СТЕНДАЛЬ. "Для рождения любви красота необходима как вывеска; она предрасполагает к этой страсти похвалами, рас- точасными в нашем присутствии в адрес будущего предмета любви" ("О любви").

"Покажите мне, кого желать"

подчас отлучаясь, но оставаясь *неподалеку*, с одной стороны, нужно, чтобы я присутствовал в виде запрета (без которого не было бы и настоящего желания), но также и удалялся в тот самый момент, когда желание уже оформится и я могу оказаться для него обузой; нужно, чтобы я был достаточно доброй Матерью (защитительницей и попустительницей), около которой играет ребенок, пока она сидит и мирно шьет. Такова, видимо, структура "удачной" пары: немного запрета, много игры; обозначить желание и потом его оставить — на манер тех служивых аборигенов, которые охотно покажут дорогу, не упорствуя вас проводить.

Уинникот

Крохотное пятнышко на носу

ИСКАЖЕНИЕ. Мимолетное возникновение в пространстве любви противно-образа любимого объекта. Под влиянием ничтожных происшествий или едва заметных деталей хороших. Образ на глазах у субъекта внезапно искажается и рушится.

Рейсбрук

Достоевский

1 Рейсбрук уже пять лет как погробен; его откапывают; тело его нетронуто и чисто (естественно! иначе было бы не о чем и рассказывать); но: "Только на носу виднелось крохотное пятнышко, леткий, но несомненный след разложения". На совершенном и словно бы забальзамированном (до того оно меня извораживает) лице другого я вдруг замечаю очаж порчи. Точка эта микроскопична: какой-нибудь жест, слово, предмет, деталь одежды, нечто необычное, что вдруг возникает (пробивается) из области, которая не вызвала у меня никаких подозрений, и

ДОСТОЕВСКИЙ: смерть старца Зосимы — летворный запах трупа ("Братья Карамазовы").

внезапно связывает любимый объект с *пошлым* светом. Неужели этот человек вулгарен — тот самый, чье изшествие и оригинальность я с благоговением восхвалал? И вот на тебе: он совершает жест, которым разоблачает в себе совсем иную породу. Я *ошеломлен*: мне слышен сбой ритма, что-то вроде синкопы в прекрасной фразе любимого, звук разрываемой гладкой оболочки Образа.

(Полобно курные излуга Кирхера, которую пробужали от типноза легким похлопыванием, я временно — и довольно болезненно — извлечен из состояния завороченности.)

2. Можно сказать, что искажение Образа происходит, когда *мне стыдно* за другого (страх перед этим стыдом, как говорит Фред, удерживал греческих любовников на степе Добра, поскольку каждый должен был беречь свой собственный образ под взглядом другого). Стыд же происходит из подлинности: из-за какого-нибудь ничтожного происшествия, на которое обратила внимание лишь моя проницательность — или мой бред. — другой вдруг явил себя — раскрылся, прорвался, проявился в фотографическом смысле слова — как *подлинный* некоей инстанции, которая и сама принадлежит к ряду подлинных: я вдруг вижу его (вопрос *видения*) сущимся, метущимся или просто настоящим уюжающим светским ритуалом, надеюсь их соблазнением и приспособлением к ним добиться признания Вельдурной Образ — это образ не злой,

но *жалкий*: он показывает мне другого в пошлости социального мира. (Или иначе: другой оказывается искажен, если сам подстраивается к банальностям, которые проповедует свет, чтобы умягчить ценность любви, — он подчиняется толпе.)

(Однажды, говоря о нас, другой сказал мне: "благородные отношения"; слова эти были мне обидны и неприятны — они внезапно ворвались откуда-то извне, опошляя специфичность наших отношений конформистской формулой.

Весьма часто другой оказывается искажен благодаря языку; он говорит какое-то не то слово, и мне становится слышно, как угрожающе шумит *совсем другой мир* — мир другого. Когда Альбертина обмолвилась вулгарным выражением "добиться хоть и с мазолами на зашнурке", прустовский рассказчик тому ужасается, ибо тем самым вдруг оказывается явленным устрашающее гетто женского гомосексуальства, низкопробного волокитства: целая стена вимочной скажине языка. В слове есть слва уловимая химическая субстанция, которая производит самые резкие искажения: другой, которого я долгое время держал в коконе моего собственного дискурса, сорвавшимся у него словом Дает расслышать те

и ПИИ. "За стариком одним в галстике". ("Лирическое отступление", 50)
ПРЕРУТ, "Пастернак"

языки, которые он может *заимствовать* и которые, следовательно, предоставляют ему другие.

4. Бывает также, что другой является мне во власти какого-то желания. Но пятно на нем в моих глазах образует тогда не такое желание, у которого есть форма и имя, определенность и направленность, — в таком случае я просто бы ревновал (что дает совсем иной резонанс); я засекаю у другого слава зародившееся желание, импульс желания, в котором он сам не очень-то отдает себе отчет; я вижу, как он в разговоре суетится, разрывается на части, *слишком усердствует*, заносится перед кем-то третьим, так и вешается ему на шею, стремясь обольстить. Понаблюдайте-ка за такой беседой: вы увидите, как этот субъект — пусть и скромно, светски — теряет голову от другого, как его тинет держать себя с ним теплее, просительнее, лстливее; я как бы застигаю другого в момент саморазуваания. Передо мной — *безумие бытия*, не столь далекое от того, что Сад называл *головным кипением* ("Я видела, как у него из глаз сочится сперма"); и стоит только партнеру, предмету домогательства, ответить на тот же лад, как сцена становится смехотворной: передо мной — зрелище двух павлинов, распускающих один перед другим хвосты. Образ испорчен, поскольку внезапно увиденный мною человек — просто *какой-то*

Флобер

ФЛОБЕР. "Сильный порыв ветра приподнял простыни, и

другой (а не мой другой), кто-то чужой (безумец?).

(Так и Жид, в поезде на Бискру невольно вступив в игру с тремя алжирскими школьниками, "защажаясь, трепеща" перед своей притворно пытавшейся читать женой, имел вид "преступника или безумца". Разве не *безумно* любое другое желание, кроме моего?)

Жид

Любовная речь обычно является гладкой оболочкой, приклеенной к образу, очень мягкой перчаткой, облегающей любимого человека. Эта речь благочестива, благонамеренна. Когда образ искажается, оболочка благочестия рвется; от соприкосновения оказывается низвергнут мой собственный язык. Уязвленный случайно услышанными словами Шарлотты, Вертер внезапно видит ее в роли кушечки, включает ее в группу ее приятельниц, с которыми она судачит (она более не единственная другая, но одна из других), и пренебрежительно говорит тогда: "мои дамочки" (meine Weibchen). Внезапно на устах субъекта возникает *бозохуство* и

Вертер

испод ними оказались два павлина — самец и самка. Самка (она не подвожично, подогнув ноги и приподняв зад. Самец крутилывался вокруг нее, распустив хвост; павлины, хлопая, лотом встрыгнул на нее, пригнув перья, которые прикрыли ее как полог; и обе огромные птицы затрепетали в елиных софогликах" ("Бувар и Пекшоше")

ЖИД. "Et puis paupet in te".

норовит непочтительно опровергнуть благословение влюбленного; он одержим демоном, который говорит его устами, и извергаются оттуда, как в волшебных сказках, уже не цветы, а жабы. Ужасный отлив Образа.
(Страх повреждения еще сильнее, чем тревога утраты.)

Истина

ИСТИНА. Любый языковой эпизод, связанный с "ощущением истинности", испытываемым влюбленным субъектом при мысли о своей любви, — он либо верит, что кроме него никто не видит любимый объект "в истинном свете", либо возводит в непреложную истину специфику своей любовной потребности.

! Другой — мое добро и мое знание: только я один его и знаю, понуждаю его существовать по-истине. Любый кроме меня в нем ошибается. "Порой мне непонятно, как *может* и *смеет* другой любить ее, когда я так безраздельно, так глубоко, так полно ее люблю, ничего не знаю, не ведаю и не имею, кроме нее". И обратно, другой обосновывает мою истину: только с другим чувствую я себя "самим собою". Я знаю о себе больше, чем все те, кому обо мне только одно и известно: что я влюблен.

Вертер

Фреда

ФРЕЙД. "Человек, сомневающийся в своей собственной нации, может или, скорее, должен сомневаться и во всех остальных важных вещах" (цитируется у Мелани Кляйн).

(Любовь слепа — живая потоворка. Любовь широко раскрывает глаза, делает ясновидящим: "Я о тебе, про тебя, знаю абсолютно все". Отношение клерка к господину: *ты надо мною вполне властен, зато я все о тебе знаю.*)

2. Все время одно и то же обращение ценностей: принимаемое светом за "объективное" я принимаю за искусственное, принимаемое же им за безумие, иллюзию, заблуждение — за истину. Странно, но ощущение истины гнездится именно в самой глубине обмана. Обман освобождается от всех прикрас, становится столь чистым, что, словно простой металл, уже ничто не может его исказить; вот он уже нерушим. Вертер решает умереть. "Я пишу тебе об этом спокойно, без романтической экзальтации". Сместение: истинной становится не истина, а мое отношение к обману. Чтобы пребывать в истине, достаточно быть настоящим: бесконечно, наперекор и вопреки всему утверждаемый "обман" становится истиной. (В конце концов, уж нет ли в страстной любви какой-то истины... настоящей.)

Вертер

3. Истина такова, что уберечь ее — и видна останется одна лишь смерть (как говорят: жизнь более не стоит труда быть прожитой). Это как имя Голема: *Эмет*

ювется он — *Истина*; если убрать одну букву, он становится *Мет* (умер). Или иначе: истина — это та часть фантазма, которая должна быть отложена на будущее, но не отринута, остаться нетронутой, не преданной; та его неустрашимая часть, которую я все время стремлюсь хоть раз узнать, прежде чем умру (другая формулировка: "Значит, я так и умру, не узнав, и т. д.").

Якоб
Гримм

(Влюбленному не удается его кастрация? Он упорствует в превращении этой осячки в *ценность*.)

4. Истина — то, что *в сторону*. Один монах спросил у Чжао-Чжоу: "Каково единственное и последнее слово истины?" [...] Учитель ответил: "*Да*". Я вижу и этом ответе отнюдь не банальную мысль о том, что философским секретом истины является ка-ким-то там предрасположенностью к согласию. На

Дзен

ГРИММ. "Журнал отшельников". "Голем — человек, вылепленный из глины и клен. Он не может разговаривать. Его используют как слугу. Он никогда не должен выходить из дома. На лбу у него написано *Эмет* (*Memoria*). Он с каждым днем растет и делается все сильнее. Из страха со лба его стирают черную букву, дабы осталось одно *Мет* (*умер*); тогда он разлагается и вновь обращается в глину" (Шолем, "Каббала и ее символика").

мой взгляд, учитель причудливо противопоставляет наречие местоимению, да — какому, отвечает в сторону: он отвечает словно глухой, так же как и другому монаху, спросившему у него: "Все вещи, говорят, сводятся к Одному, но к чему же сводится Одно?" И Чжао-Чжоу отвечает: "Когда я был в провинции Цзин, я заказал себе халат весом в семь киней".

Катастрофа

КАТАСТРОФА. Жестокий кризис, в ходе которого субъект, переживая любовную ситуацию как окончательный тупик, ловушку, из которой он никогда не сможет вырваться, видит себя обреченным на полное саморазрушение.

Два режима отчаяния: кроткое отчаяние, активная резиньция ("В своем отчаянии я люблю вас так, как должно любить") и отчаяние жестоко: однажды, вследствие какого-нибудь случая, я закрываюсь у себя в комнате и раздражаюсь рыданиями; меня уносит могучая волна, я задыхаюсь от боли; все мое тело напрягается и коржится от боли, при режущей холодной вспышке молнии я вижу гибель, на которую осужден. Ничего похожего на скрытую и вполне шивильную хандру от любовных тягот, ничего похожего на ошепение покинутого субъекта; это не хандра, пусть даже жестокая. Это ясно, как катастрофа: "Мне конец".

(Причина? Никогда не торжественная — это ни в коем случае не объявление о разрыве; это происхо-

М-ль де
Лестивес

дит без предупреждения, либо под влиянием какого-то нестерпимого образа, либо от внезапного сексуального отторжения: резкого перехода от инфантильного — от покинута Матерью — к гени- тальному).

2. Любовная катастрофа, быть может, близка к тому, что в связи с психозами зовут *предельной ситуацией*, то есть "ситуацией, переживаемой субъектом как непосредственно предшествующая его не- поправимому уничтожению"; образ взят из того, что происходило в Дахау. Но прилично ли сравни- вать ситуацию несчастного влюбленного с ситуаци- ей узника Дахау? Разве правомерно искать аналог одного из самых невообразимых надругательств Истории в каком-то ребячески ничтожном, невят- но-путаном происшествии, случившемся с субъек- том, который живет себе со всеми удобствами и просто является жертвой собственного Воображе- ния? Тем не менее эти две ситуации имеют общее: они ланичны в буквальном смысле слова: это ситу- ация без остатка, без возврата; я с такой силой

Борис
Бетельхайм

Этимология

БЕТТЕЛЬХАЙМ, "Пустая крепость".

ЭТИМОЛОГИЯ: "ланическое" связано с богом Паном: но с этимологией, как и со словами, можно играть (что во все вре- мена и делалось), притворяясь, будто считаешь, что "ланиче- ское" происходит от греческого корня "пан", означающего "все".

спроецировал себя в другого, что, когда его нет со мною, я и себя не могу уловить, восстановить я по- терян — навсегда.

Ф. В.

Ф. В. Бессел.

Краснобайство

КРАСНОБАЙСТВО. Это слово — *la loquacité*, — позаштатное у Ивнатия Лойалы, обозначает поток слов, при помощи которого субъект неутомимо тасует у себя в голове доны по поводу последствий какой-либо обиды или результатов какого-либо поступка; это эмфатическая форма любовного "дискурсивования".

Песенка

"(О) любви так много мыслей". То и дело из-за какого-то ничтожного укола в голову у меня начинается языковая горячка, тянется вереница соображений, толкований, обращений. Отныне в сознании моем работает сама собой какая-то машина вроде шарманки, ручейку которой, переминаясь с ноги на ногу, вертит безымянный музыкант — и которая

Шуберт

ПЕСЕНКА — XV века.

ШУБЕРТ. "Вот стоит шарманщик грустно за селом, и рукой ошибшей он вертит с трудом, толчется на месте, жалок, бос и сед, истончно жлет бедняга — денег в чашке нет! Люди и не смотрят, слушать не хотят, лишь собаки злобно на него ворчат. Все по-чуждо сносит, терпит все старик, не прерывается песня и на краткий миг" ("Шарманщик" — "Зимний путь" на стихи Мюллера).

никогда не смолкает. При красноречии ничто не может помешать переливанию из пустого в порожнее. Как только мне случится произнести про себя "удачную" фразу (в которой, как мне кажется, найдено точное выражение какой-то истины), фраза эта становится формулой, каковую я повторяю пропорционально приносимому ею облегчению (находка точного слова эйфорична); я ее пережевываю, я ею питаюсь; подобно ребенку или душевнобольному, у которого меризмизм, я беспрестанно слетаваю и тут же снова срыгиваю свою обиду. Я скручиваю, свиваю, сплетаю вновь и вновь лубовое доске (таковы значения глагола *trébucher*, *trébucher*: скручивать, свивать, сплетать).

Греческий язык

Или еще: страдающий аутизмом ребенок часто рассматривает, как его пальцы теребят какой-нибудь предмет (но не смотрит на сам этот предмет): это так называемый *twiddling*. *Twiddling* — это не игра; это ритуальное манипулирование, отмеченное шаблонными, навязчивыми чертами. Таков и влюбленный, мучимый красноречием: он тербит свою рану.

Берно Беттельхайм

2. Гумбольдт называет свободу знака *говорливостью*. Я (внутренне) говорю, потому что не могу поставить свой дискурс на прикол: знаки крутятся "на свободном ходу". Если бы я мог обуздать знак, под-

БЕТТЕЛХАЙМ, "Пустая крепость".

чинить его какой-то инстанции, мне бы наконец удалось обрести покой. Уметь бы накладывать се-голову гипс, как на ногу! Но я не могу помешать себе думать, говорить, рядом со мной нет режиссера, который прервал бы эту внутреннюю кино съемку возгласом "Стоп!" Говорливость — это, пожалуй, сугубо человеческая беда; я обезумел от языка: никто меня не слушает, никто на меня не смотрит, но (словно шубертковский шарманщик) я продолжаю говорить, крутить ручку своей шарманки.

Я беру себе роль: я тот, кто будет плакать, и эту роль я играю перед собой — и от нее плачу: я сам себе собственный театр. И, видя себя в слезах, я плачу от этого еще сильнее; если же слезы идут на убыль, я быстрехонько повторяю себе резкие слова, от которых они потекут заново. Во мне как бы два собеседника, занятые тем, что от реплики к реплике *повышают тон*, как в древних стихомифах; во вневременной речи, ведущейся вплоть до финальной какафонии (клоунская сцена), обнаруживается своего рода удовольствие.

- (I) Вертер разражается тирадой против дурного расположения духа: "На глаза ему навернулись слезы".
- II. Он пересказывает перед Шарлоттой сцену прощания с умирающей; собственный рассказ утешает его своей жестокостью, и он подносит к глазам платок.
- III. Вертер пишет Шарлотте, описывая ей обреченную свою будущую могилу: "Все так живо встает пе-

Вертер

Ролан Барт

редо мной, и я плачу, точно дитя", IV. "В двадцать лет, — пишет госпожа Деборд-Вальмор, — глубочайшие муки вынудили меня отказаться от пения, ибо я не могла без слез слушать свой голос".)

Бюно

Последний листик

МАГИЯ. Магические вопрошания, мельчайшие тайные ритуалы и совершаемые по обету действия неотделимы от жизни влюбленного субъекта, какой бы культуре он ни принадлежал.

| "Кое-где еще с деревьев пестрый листик не упал, чашто я среди деревьев здесь задумчиво стоял. Будь сейчас моей надеждой, бедный листик золотой! Ветер стал играть с надеждой, я дрожу и жду с тоской. Нот летит! Упал на землю! И надежда пала вслед!"

Чтобы вопрошать судьбу, нужен альтернативный вопрос (*Полюбил/Не полюбил*), предмет, дающий простую вариацию (*Упадет/Не упадет*), и внешняя сила (божество, случай, ветер), которая маркирует один из полюсов этой вариации. Я ставлю все время один и тот же вопрос (полюбят ли меня?), и вопрош этот — альтернативен: *все или ничего*; я не могу помыслить, что вещи вызревают, неподвластные

Шюберт

ГЮГО, "Камни".

196

ШУБЕРТ, "Последняя надежда" ("Зимний путь").

197

сиюминутности желания. Я не диалектик. Диалектика гласила бы: листик не упадет, а *потом* упадет — но вы-то тем временем переменитесь и больше уже этим вопросом задаваться не будете.

(От любого, каким бы он ни был, советника я жду слов: "Тот, кого вы любите, тоже вас любит и скажет вам об этом сегодня же вечером".)

2. Подчас тревога — тревога ожидания, например, — столь сильно сжимает грудь (в соответствии с этимологией слова *angoisse*), что становится необходимым *что-то сделать*. Это самое "что-то" — естественно (атавистически), зарок: если (ты вернешься...), *тогда* (я исполню свой зарок).

Признание X... "В первый раз он поставил свечку в маленькой итальянской церквушке. Его поразила красота пламени, и сам жест показался уже не та-ким идиотским. Почему же впредь отказывать себе в удовольствии созидать свет? И он стал делать это снова, связывая с этим деликатным жестом (наклонить новую свечу к уже зажженной, тихонечко потереть друг о друга их фитили, испытать удовольствие, когда занимается пламя, вперитесь глазами в этот интимный и яркий огонек) все более и более расплывчатые обеты, которые обнимали собой — из страха выбрать — "все, что не ладится на свете".

"Это не может продолжаться"

НЕВЫНОСИМО. Чувство назревающих любовных страданий прорывается криком: "Это не может продолжаться".

Вертер

1. К концу романа, ускоряя своими словами самоубийство Вертера, Шарлотта (у которой тоже свои проблемы) приходит к констатации, что "так это не может продолжаться". Те же слова мог произнести и сам Вертер — и много раньше, ибо самая любовной ситуации свойственно сразу же становиться нестерпимой, как только минет восхищение от встречи. Словно какой-то демон отрицает время, созревание, диалектику и ежесекундно говорит: "это не может продлиться!" — И однако же, оно длится, если не вечно, то по крайней мере долго. Таким образом, отправной точкой любовному терпению служит самоотрицание: в основе его не отрицание, не самооблапание, не хитрость и не мужество, эта беда тем неизбывнее, чем острее; это череда резких порывов, повторение (комическое?) жеста, которым я себе же сообщаю, что — мужественно! — решил положить конец повторению, терпение не-испытания.

(*Рассудительное* чувство: все улаживается — но ничто не длится. *Любовное* чувство: ничто не улаживается — и это, однако, длится.)

2. Констатировать Невыносимое — этот вошь не лишён пользы: указав самому себе, что из этого положения нужно во что бы то ни стало выбираться, я утраиваю в самом себе воинственные игры — сцены Решения, Поступка, Исхода. Своего рода побочную выгоду от моего нетерпения образует *воодушевление*, я им питаюсь, я в нём с удобствами располагаюсь. Всегдашний "художник", я из самой формы делаю содержание. Воображая некое мучительное разделение (отказаться, уйти и т. п.), я воодушевленно разыгрываю в себе звучный фантазм исхода; я купаюсь в славе самоотречения (отказаться от любви, но не от дружбы и т. д.) и сразу забываю, что же тогда придется принести в жертву, — а именно мое безумие, какое по своему статусу не может составлять предмет жертвы: видан ли безумец, "жертвующий" кому-то своим безумием? До поры до времени я вижу в самоотречении лишь благородную, театральную форму, а значит, по-прежнему удерживаю его в пределах своего Воображаемого.

3. Когда воодушевление спадает, у меня остается лишь одна простейшая философия — философия стойкости (состоящей из естественного измерения истины

"Это не может продолжаться"

ных тягот). Я выношу эти тяготы, не приспособляясь, упорствую, не закаляясь, вечно растерянный, никогда не теряющий стойкости, я — вроде Дарумы, японской безногой куклы-неваляшки, которую сколько ни толкай, она *в конце концов* вновь обретает свое равновесие, обеспечиваемое каким-то там внутренним килем (но каков же мой киль? *Сила любви*?). Об этом и говорит сопровождающий этих кукол народный стишок:

"Такова жизнь.
Семь раз упасть
И восемь подняться вновь".

Нежность

НЕЖНОСТЬ. Наслаждение, но также и беспокойный подсчет нежных жестов любимого объекта, поскольку субъект осознает, что у него нет на них преимущественного права.

! Это не только потребность в нежности, но и потребность быть нежным к другому: мы замыкаемся во взаимной доброте, взаимно материнствуя; мы возвращаемся к корням всяких отношений, туда, где смыкаются потребность и желание. Нежный жест говорит: требуй от меня чего угодно, что может усмирить твоё тело, но не забывай при этом, что я тебя слеска желаю, ненавязчиво, не желая ничем завладеть тут же.

Музыка

МУЗИЛЬ: "Тело брата прижималось к ней так нежно, с такой нежностью, что она почувствовала себя упокоившейся в нём. Как и он в ней, ничто, даже мысленное желание, больше в ней не происходило" ("Человек без свойств").

Сексуальное наслаждение не метонимично: как только оно получено, оно и прерывается; то был Праздник временного и подназорного снятия за- претов, которому всякий раз приходит конец. На- против, нежность — сплошь бесконечная, неуто- лямая метонимия, жест, эпизод нежности (дивная гармония вечера) может прерваться только с чувст- вом разрыва: кажется, все начинается заново — воз- врат ритма — ритми — отдаление от нирваны.

ДЭН

2. Если я получаю нежный жест в поле просьбы, я удовлетворен: разве не является он как бы чудес- ным конденсатом присутствия? Но если я получаю его (и это может быть одновременно) в поле жела- ния, я чувствую беспокойство: нежность в прини- жении не исключительна, и мне, следовательно, нужно смириться с тем, что получаемое мною получают и другие (иногда мне даже представляется подобное зрелище). Там, где ты нежен, ты говоришь во мно- жественном числе.

(“Л... с изумлением смотрел, как А..., заказывая шницель, строит офигантке этого базарского рес- торана те же нежные глазки, тот же ангельский взгляд, которые, будучи адресованы ему, так его волновали.”)

ДЭН для будиста — это череда волн. Психический процесс *Вритти* мучительно, конец ему может положить только *нирага*

Без ответа

НЕМОТА. Влюбленный субъект превозмощается, что любимый объект отвечает скупо или вовсе не отвечает на слова (речи или письма), которые он ему адресует.

1. “В беседе с ним, о чем бы ему ни говорили, Х... ча- стенько всматривался и вслушивался, казалось, во что-то постороннее, выслеживая нечто по соседст- ву; обескураженно останавливаясь собеседнику он после долгого молчания говорил: “Продолжай, я тебя слушаю”; приходилось с грехом пополам рас- сказывать дальше историю, в которую больше не верилось”.

(Словно плохой концертный зал, эмоциональное пространство включает в себя мертвые закутки, ку- да звук больше не доходит. — Тогда, быть может, со- перенный собеседник, друг, — это тот, кто создает вокруг нас наибольший возможный резонанс? Нельзя ли определить дружбу как пространство полноточности?)

2. Это ускользающее внимание слушателя, которое я могу захватить только с запозданием, наводит меня на низменные мысли: испугленно стараюсь обольстить и развлечь своими речами, я, казалось, пускал в ход целые сокровища изобретательности, но сокровища эти оценены с безразличием: свои "достоинства" я трачу впустую, возбужденное выражение эмоций, идей, знаний, изысканных чувств — весь блеск моего "я" приглушается, затухает в каком-то инертном пространстве, словно — преступная мысль — мой достоинства превосходят достоинства любимого объекта, словно я *впереди* него. Между тем эмоциональные отношения — машина точная; в ее основе лежат совпадение, *правильность* в музыкальном смысле слова, все, что непадает, — *излишек*; мои слова, собственно говоря, не являются браком, скорее это "нереализованные остатки" — то, что не потребляется тут же (по ходу) и идет под нож.

(Отстраненное внимание слушателя рождает тревогу: какое решение принять, должен ли я продолжать, разлагалось ли "в пустыне"? Для этого не обойтись без некоторой уверенности, как раз и не дозволяемой любовной чувствительностью. Или же мне остановиться, бросить это? Но тогда, чего доброго, можно будет подумать, что я обиделся, обвиняю другого, что за этим скорее всего последует "сцена". Здесь тоже ловушка.)

3. "Вот что такое прежде всего смерть: все, что было увидено, оказывается увиденным впустую. Скорбь по тому, что мы чувствовали". В те короткие моменты, когда я говорю впустую, я словно бы умираю. Ведь любимый становится словно свинцовым человеком из сна, *который не говорит*; а немота во сне — это смерть. Или иначе: Мать-дарительница показывает мне Зеркало, Образ и говорит: "Это ты". А Мать немая не говорит мне, что же я такое: я более не обоснован, я мучительно колеблюсь без существования.

Франсуа
Валь.

Фред.

ФРАНСУА ВАЛЬ, "Падение".
ФРЕЙД, "Три искажения" — "Этюды по психоанализу".

Непознаваемый

НЕПОЗНАВАЕМЫЙ. Усущия влюбленного субъекта понять и определить любимого человека "в себе" под рубрикой того или иного характерного, психологического или невротического типа, независимо от конкретного опыта любовных отношений.

1 Я вступаю в противоречие: с одной стороны, я верю, что знаю другого лучше, чем кто бы то ни было, и с триумфом ему об этом заявляю ("Я понимаю тебя. Лишь я один по-настоящему тебя знаю!"); а с другой стороны, меня часто охватывает чувство очерненности: другой непроницаем, неуловим, неподдалив, я не могу его раскрыть, добраться до его истоков, разрешить загадку. Откуда он? Кто он? Я впускаю тучу силы, я никогда этого не узнаю.

(11) всех, кого я знал, X... был наверняка самым непознаваемым. Проистекало это из того, что ничего невозможно было узнать о его желаниях: ведь уз-

ность, в которой упрядняется игра видимости и сути. И тогда я переживаю восторг от глубокой любви к кому-то *неведомому*, кто останется таковым навсегда, мистический порыв — я подступаю к познанию непознаваемого.

Или иначе: вместо того, чтобы хотеть определить другого ("Что он такое?"), я обращаюсь к самому себе: "Что хочу я, желая тебя знать?" Что я добьюсь, решившись определить тебя как силу, а не как личность? И если стану помещать самого себя как другую силу лицом к лицу с твоей силой? Вот что это даст: мой другой окажется определен только страданием или удовольствием, которое он мне доставляет.

нать кого-то — это не что иное как узнать его желания? Я сразу же все узнавал о желаниях Y...: он представлял тогда передо мной "шитым белыми нитками", и мне хотелось любить его уже не со страхом, но со снисходительностью — как мать любит своего ребенка.)

Инверсия: "Мне никак тебя не узнать" означает "Я никогда не узнаю, что ты на самом деле думаешь про меня". Я не могу тебя расшифровать, потому что не знаю, как расшифровываешь меня ты.

2. Мучить и изводить себя ради непознаваемого объекта — это самая настоящая религия. Сделать из другого неразрешимую загадку, от которой зависит моя жизнь, значит возвести его в божественный сан; мне никогда не разрешить вопрос, который он передо мной поставил, влюбленный — не Эдип.

И тогда мне остается лишь обратить мое неведение в истину. Не верно, что чем сильнее любишь, тем лучше понимаешь; влияние любовного опыта на меня сводится к одной лишь мудрости: другой не подлежит познанию; его непрозрачность ни в коей мере не ширма для секретов, но скорее некая яв-

ЖИД, говоря о своей жене: "А поскольку, чтобы понять того, кто от вас отличается, нужна любовь..." ("Et pour le connaître, il faut l'aimer...")

Непристойность любви

НЕПРИСТОЙНОЕ. Дискредитированную современным общественным мнением любовную сентиментальность влюбленный субъект должен признать в себе как радикальную трансгрессию, делающую его одиозным и беззащитным; благодаря нынешней инверсии ценностей, как раз в этой сентиментальности и заключается непристойность любви.

1 Пример непристойности: всякий раз, когда рядом с любовью употребляют слово "любовь" (непристойность исчезла бы, если кто-нибудь шутки ради скачал бы "любов").

Или еще: "Вечер в Опере: на сцене появляется отчаянный тенор; чтобы высказать свою любовь женщине, которую он любит и которая находится рядом с ним, он оборачивается лицом к публике. И в этот момент тенор: словно большое, непристойное и глупое животное, залитое ярким витринным светом, декламирует условнейшую "арию", не глядя на того, кого любит и к кому якобы обращается".

Лакан

Или еще: мне снится, что я читаю лекцию "о" любви; аудитория женская, довольно зрелая; я — Поль Жеральди.

Или еще: ... на его взгляд, само слово любовь не стоило столь часто повторять. Напротив, эти два слова стали в конце концов казаться ему отталкивающими, они ассоциировались с образом чего-то вроде разбавленного водой молока, чего-то голубовато-белого, сладковатого...

Или последний пример: моя любовь — это "половой орган несмысленной чувствительности, который, вибрируя, исторгает жуткие вопли, вопли грандиозной, но гнусной закулисы из меня, жертвы экзистенциального дара, в каковой — толпой, непристойной жертвой — обращает сам себя человек [...] под громогласный хохот проституток".

Томас Манн

Батай

Я приму на себя презрение, каковым принято покрывать всякий пафос: когда-то это делали во имя разума ("Чтобы столь пылкое произведение, — говорит Лессинг о "Вертере", — не принесло больше зла, чем пользы, не думаете ли вы, что ему не помешала бы небольшая, но весьма прохладная заключительная тирада?"); а сегодня — во имя "современности", которая ничего не имеет против субъекта, лишь бы он был "обобщен" ("Настоящая

ТОМАС МАНН. "Волшебная гора".
БАТАЙ. "Пинкельный глаз".

народная музыка, музыка масс, плебейская музыка открыта любому наплыву групповых субъективностей, а уже не какой-то единственной субъективностью, прекраснотушно-сентиментальной субъективности единого субъекта... — Даниель Шарль, "Музыка и Забвение")

Встретил влюбленного интеллектуала; для него "признать в себе" (не вытеснять) предельную, обремененную глупостью своего дискурса — то же самое, что для батаевского субъекта обнажиться в общественном месте: это необходимая форма невозможного и суверенного: такая низость, что никакой трансгрессивный дискурс не может ее вобрать в себя и она остается без прикрытия перед лицом морализма антиморали. С этой точки зрения он считает своих современников *невинными* — невинны те, кто цензурирует любовную сентиментальность во имя некоей новой моральности. "Отличительная черта современных душ — это не ложь, но *невинность*, во-площенная в лживом морализме. Вскрывать по-исую эту *невинность* — вот, быть может, самая отталкивающая часть нашей работы".

Нишше

(Исторический переворот: неприлично не сексуальное, а *сентиментальное* — цензурируемое, по сути дела, во имя некоей *другой морали*.)

НИШШЕ. "Тенеалогия морали".

3. Влюбленный бредит (у него "смещается чувство ценности"); но бред его глуп. Кто глупее влюбленного? Он столь глуп, что никто не осмеливается публично держать за него речь без серьезного опосредования: романа, театра или анализа (держа эту речь пинцетом). Сократовский даймон (который говорил в нем первым) нащепывал ему: *лет*. Мой даймон — это, напротив, моя глупость: словно ницшевский осел, в поле своей любви я всему говорю "да". Я упрямылся, отказываюсь чему-либо научиться, веду себя все так же; меня невозможно обучить — не способен на это и я сам; речь моя все время необдуманна, я не умею ее как-то развернуть, расположить в определенном порядке, расставить в ней точки зрения, кавычки; я говорю всегда на первичном уровне; я не отхожу от послушно-конформистского, скромного, ручного, опошленного литературой бреда.

(Глупость в том, чтобы быть *застынутым врасплох*. Влюбленный таков беспрестанно; у него нет времени перестроиться, развернуться, прикрыться. Быть может, он и знает о своей глупости, но *он ее не ценит*. Или иначе: его глупость проявляется как раздвоение личности, как перверсия: "это глупо, — говорит он, — и однако... верно".)

4. Все анахроничное непристойно. Как божество (современное), История репрессивна. История запрещает нам быть несвоевременными. От прошлого

мы можем стерпеть только руины, памятники, кичили ретро, какое-то *забавно*, мы сводим его, это прошлое, к одной лишь его подписи. Любовное чувство вышло из моды, но, устарев, не может быть восстановлено даже как спектакль. Любовь выпадает из *занятельного* времени; ей не может быть придан никакой исторический, полемический смысл: этим-то она и непристойна.

В любовной жизни ткань происшествий невероятно легковесна, и эта легковесность в сочетании с максимальной серьезностью как раз и неприлична. Когда я, не дождавшись телефонного звонка, на полном серьезе обдумываю самоубийство, это столь же непристойно, как и у Сады римский папа, содомизирующий индюка. Но сентиментальная непристойность — не столь странная, что и делает ее особенно гнусной, ничто не может быть неприличнее субъекта, который убивается из-за того, что другой напустил на себя отсутствующий вид, "в то время как в мире еще столько людей умирают от голода, столько народов изо всех сил борются за свое освобождение и т. д."

Сад

Принятый обществом моральный налог на все виды репрессии облагает страсть еще более тяжелым иррациональным, чем секс. Все поймут, что у Х... "огромные проблемы" в сфере сексуальности; но никого

не заинтересуют, возможно, существующие у Ю... проблемы в сфере сентиментальности: любовь как раз тем и непристойна, что подменяет сексуальное сентиментальным. Какой-нибудь "старый сентиментальный младенец" (Фурье), скорострительно скончавшийся во влюбленном состоянии, покажется столь же непристойным, как и президент Фелкс Фор, застигнутый кровоизлиянием в мозг в постели своей любовницы.

(Журнал "Мы вдвоем" непристойнее Сада.)

7. Любовная непристойность предельна: ничто не может ее приютить, дать ей весомую ценность трансгрессии; одиночество субъекта робко, неприкрашенно — никакому Батаю не найти письма для описания этой непристойности.

Любовный текст (это вообще едва текст) состоит из незначительных проявлений нарциссизма, из психологических мелочей: ему недостает величия — или же его величие (но кому же, в социальном смысле, дано его распознать?) состоит в том, что ему не сомкнуться ни с каким величием, даже с величием "низкого материализма". Стало быть, это невозможный момент, в который непристойное может на самом деле совпасть с утверждением, с "аминь", с пределом языка (любая непристойность, которая может быть высказана как таковая, — уже не последняя степень непристойности; и я сам, высказывая ее, уже возвращен в лоно приличия — хотя бы благодаря мерцанию какой-нибудь фигуры).

Изображения

ОБРАЗ. В поле любви наиболее болезненные раны наносят то, что видишь, а не то, что знаешь.

1 ("Вдруг, возвращаясь из гардероба, он увидел, как они нежно беседуют, склонившись друг к другу".)

Образ резко выделен: он чист и ясен, как буква; он и есть буквально то, что причиняет мне боль. Точный, полный, тщательно отделанный, определенный, он не оставляет мне никакого места: я исключен из него, как из первичной сцены, существующей, быть может, лишь постольку, поскольку она выделена контуром замочной скважины. Вот, стало быть, наконец определение образа, любого образа: образ — это то, из чего я исключен. В противоположность тем картинкам-загадкам, где охотник невидимо врисован среди сплетения листьев, меня в той сцене нет: в образе нет загадки.

2. Образ не допускает возражений, за ним всегда последнее слово, никакое знание не в состоянии ему перечить, как-то его приспособить, переихитрить. Вертер прекрасно знает, что Шарлотта помолвлена с Альбертом, и, в общем-то, он страдает от этого не очень явно, но "я содрогаясь всем телом, когда Альберт обнимает ее стройный стан". Я отлично знаю, что Шарлотта мне не принадлежит, — говорит рассудок Вертера; но все же Альберт крадет ее у меня, — говорит стоящий у него перед глазами образ.

Вертер

3. Образы, из которых я изыт, по отношению ко мне жестоки; но иногда я и сам (инверсия) включен в образ. Уходясь от террасы кафе, где я вынужден оставить другого с кем-то еще, я вижу себя одиноко уходящим, слегка сутулившись, по безлюдной улице. Я обращаю свою исключенность в образ. Этот образ, в котором, как в зеркале, представлено мое отсутствие, есть *лечальный* образ.

Романтическая картина изображает нагромождение ледяных глыб под полярным небом; в этом унылом пространстве не обитает никакой человек.

Каспар Давид Фридрих

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ. "Обломки затертой во льнах "Надежды".

никакой предмет, но именно потому, если только меня терзает любовная тоска, пустота эта требует спроецировать себя в нее: я вижу себя фигуркой человека, сидящего на одной из этих глыб, покинутого навсегда. "Мне холодно, — говорит влюбленный, — вернемся", но дороги нет, корабль разбит. Есть особый *холод* влюбленного: зябкость детеныша (человека, животного), которому нужно материнское тепло.

4. То, что меня ранит, это *формы* отношений, их образы; или, вернее, то, что другие называют *формой*, я переживаю как силу. Образ — как образец при бре-же одержимости — это *сам предмет*. Влюбленный, стало быть, художник, и его мир — самый настоящий мир наизнанку, потому что каждый образ здесь смонтирован (ничего за пределами образа).

“В исполненном любви покое твоих рук”

ОБЪЯТИЯ. Жест любовного объятия на какое-то время словно осуществляет для субъекта грезу о полном единении с любимым.

Помимо сония (к черту тогда Воображаемое) имеется еще и иное объятие — неподвижное сплетение: мы зачарованы, заворожены; мы во сне, но не спим; мы в детской неге засыпания: это момент рассказывания сказок, момент голоса, который делает меня оцепенелым, заколдованным. Это возврат к матери (“в исполненном любви покое твоих рук”, — гласит стихотворение, положенное на музыку Дюпарком). В этом продолнном инцесте все приторможено — время, закон, запрет; ничто не исчерпано, ничто не желаемо; все желания упразднены, поскольку кажутся окончательно исполненными.

Дюпарк

ДЮПАРК. “Грустная песнь”, стихотворение Жака Лаора. Плохая поэзия? Но “плохая поэзия” берет влюбленного субъекта в речевом регистре, только ему и принадлежащем: пелитура выражение.

2. И тем не менее среди этих детских обаяний неотвратимо проявляется генитальное; оно пресекает рассеянную чувственность этих инстинктивных объяснений, запускается логика желания, возвращается желание-власть, на ребенке напечатывается взрослый. Я тогда — сразу два субъекта: я хочу и материнствую, и генитальности. (Влюбленный может быть определен как ребенок с эрекцией: таков был юный Эрот.)

3. Момент утверждения; на некоторое время — правда, конечно, *потревоженное* — нечто удалось; я вполне удовлетворен (все мои желания упрямлены полнотой их удовлетворения): существует переполненность, и теперь я буду все время стремиться ее вернуть, сквозь все извивы любовной истории я буду упорно стараться вновь обрести, обновить это противоречие — лицом к лицу — двух объятий.

Laetitia

ОГРАНИЧИВАТЬ. Чтобы свести на нет свои беды, субъект возлагает надежду на метод контроля, который позволил бы ему ограничить даруемые любовными отношениями удовольствия: с одной стороны, сохранить эти удовольствия, в полной мере пользоваться ими, с другой — исключать в скобки бездумности обширные зоны депрессии, которые эти удовольствия разглашают. "забывать" любимого человека за пределами доставляемых им удовольствий.

Лейбниц

Пиннерон, а вслед за ним и Лейбниц противопоставляют *gaudium* и *laetitia*. *Gaudium* — это "удовольствие, испытываемое душой, когда она считает бесчисленным обладание каким-нибудь настоящим или будущим благом; а обладаем мы подобным благом тогда, когда оно находится в нашей власти, так что мы можем пользоваться им, когда хотим". *Laetitia* — удовольствие бодрое, "состояние, при

и пиннерон. "Новые опыты о человеческом разумении". II, XX.

котором в нас преобладает удовольствие" (среди прочих, подчас противоречивых чувств).

Предмет моих трез — Claudium: наслаждаться полужизненным обладанием. Но, не в состоянии получить доступ к Claudium, от которого меня отделяют тысячи препятствий, я мечтаю отыграть на Lactia: а что если я смогу заставить себя ограничиться одними лишь доставляемыми мне другим бодрыми удовольствиями, не заражая, не унижая их тоской, которая служит прокладкой между ними?

Что если мне удастся рассматривать свою любовную жизнь антологически? Что если для начала я пойму, что великие тревоги не исключают момент чистого удовольствия (так войсковой капеллан в "Матушке Кураж" объясняет, что "война не исключает мира"), а в дальнейшем мне удастся систематически забывать зоны тревоги, разделяющие эти моменты удовольствия? Что если я смогу быть ветреным, непостоянным?

БРЕХТ

2. Этот проект безумен, ибо Воображаемое *именно* и определяется своей слитностью ("одно к одному"), или же: своей способностью запечатлеваться в образе ничто не может быть забыто; изнурительное воспоминание мешает найти из любви *по желанию*, иначе говоря — благонаравно, рассудочно в ней пребывать. Я вполне могу вообразить процедуры, на

БРЕХТ, "Матушка Кураж", картина VI.

правленные на то, чтобы добиться ограничения моих удовольствий (на эликсирский манер обратиться к другим утрченным, после чего каждый раз смаковать, когда он возвращается, облегчение от восхитительной близости), но это напрасный труд: любовное *неведение* невыгодно, как пятачок: тут либо терпи, либо уходи — *устройтесь* невозможно (любовь не признает ни диалектики, ни реформирования).

(Грустная версия ограничения удовольствий: моя жизнь в руинах; одни вещи на месте, другие распались, рухнули, сплошной упадок.)

“Из священников его никто не сопровождал”

ОДИНОК. Эта фигура отсылает не к вполне возможному человеческому одиночеству влюбленного субъекта, а к его одиночеству “философическому”, поскольку ни одна из главных современных систем мысли (дискурса) не берет на себя работу о любовной страсти.

1 Как зовется субъект, наперекор всему и всем упорствующий в некоем заблуждении, словно перед ним, чтобы “обманываться”, целая вечность? — О нем говорят, что он *стал* в ересь. Переходя от одной “юбки к другой или же в процессе одной и той же любви, я не перестаю “впалать” в некую тайную, никем со мной не разделяемую доктрину. Когда под покровом ночи Вертера относят на дальний край кладбища, подле двух лип (дерево с простым кинхом, дерево воспоминания и дремоты), “из священников его никто не сопровождал” (это последняя фраза романа). Религия, возможно, осуждает в Вертере не только самоубийцу, но также и влюбленного, деклассированного утописта, того,

Вертер

Этимология кто не "связан" ни с кем, кроме самого себя.

2. В "Пире" Эриксымах с иронией констатирует, что читал где-то пантегири соли, но ничего об Эросе; и именно потому, что Эрос цензурирован в качестве темы беседы, маленькая компания "Пира" решает сделать его темой своего "круглого стола" — совсем как современные интеллектуалы, наперекор течению согласные обсуждать именно Любовь, а не политику. Желание (любовное), а не Потребность (социальную). Экцентричность беседы проистекает из ее систематичности: соплатезники пытаются создать отнюдь не доказательные тирады или рассказы о пережитом, а доктрину; для каждого из них Эрос — некая система. Сегодня, однако, для любви нет никакой системы; а те немногие системы, которые окружают современного влюбленного, не представляют ему никакого места (разве что обесцененное); тщетно обращается он к тому или иному из расхожих языков, ни один ему не отвечает — разве что для того, чтобы отвлечь его от им любимого. Христианский дискурс, если он еще существует, призывает его к подавлению и сублимации. Дискурс психоаналитический (который, по крайней мере, описывает его состояние) побуждает его навсегда распрощаться с собственным Воображаемым. Что касается дискурса марксистского, тот

ЭТИМОЛОГИЯ: "религия" от лат. religare, "связывать".

"Из сыновников его никто не сопровождал"

молчит. Если мне приспичит постучаться в эти двери, чтобы хоть *где-то* добиться признания моего "безумия" (мой "истины"), двери эти одна за другой закрываются; и, когда все они закрыты, вокруг меня тем самым образуется языковая стена, которая заживо меня хоронит, подавляет и отталкивает — если только я не приду к *покаянию* и не соглашусь "избавиться от X..."

(В кошмарном сне мне привиделся любимый человек, которому на улице стало плохо и который требовал помощи; но сколько я ни бегал, исположенно впад и вперед, все проходило мимо, сурово отказывая; тревога этого человека приняла истерический оборот, за что я его и упрекал. Чуть позже я понял, что этим человеком был я сам — конечно же, о ком еще презирать? — я зывал ко всем прохожим языкам (системам), тщетно требуя от них во что бы то ни стало, *непристойно*, некоей философии, которая бы меня "понимала" — "принимала")

() одиночество влюбленного — не личностное (любя, доверяется людям, она говорит, рассказывает о себе), а системное: я одиноко превращаю его в систему (быть может, потому, что постоянно вынужден пользоваться солипсизмом своего собственностно-дискурса). Запутанный парадокс: я могу быть по-

нат всеми (любовь приходит из книг, ее диалект широко распространен), но выслушав (восприняв "пророчески") моту быть лишь теми, у кого *в точности и ныне же* тот же язык, что и у меня. Влюбленные, говорит Алкивиад, подобны укушенным гадюкой: "Говорят, что тот, с кем это случилось, рассказывает о своих ощущениях только тем, кто испытал то же на себе, ибо только они способны понять его и простить, что бы он ни наделал и ни наговорил от боли"; тощее воинство "изголодавшихся Уопших", влюбленных Самоубийц (сколько раз один и тот же влюбленный не кончает с собой?), которым ни один великий язык (разве что — фрагментарно — язык Балого Романа) не дает своего голоса.

Реквизит

Пир

"Из священников его никто не сопровождал"

Почему я одинок:

— У каждого свой достаток,
лишен его я один.
Мой дух несведущ —
мелодичен и неповоротлив.
Каждый прозралив,
один я в темноте.
Дух каждого пронизателен,
в смятении только мой —
зыбок, словно море,
изменяя, словно ветер.
У каждого своя цель,
только мой дух туп, как баграк.
Я один не такой как все,
ибо не отрываюсь сосу материнскую грудь".

Джо

4. Подобно древнему мистику, которого с трудом терпело церковное общество, где он жил, я в качестве влюбленного субъекта не протестую и не иду на конфликт; просто я не вступаю в диалог — с механизмами власти, мысли, науки, руководства и т.п.; я не обязательно "деполитизирован" — отклоняюсь от нормы я в том, что не "возбужден". Взамен общество подвергает меня причудливому вытеснению под открытое небо: никакой цензуры, никаких запретов, я только отстранен а humanis, удален от всего человеческого неким молчаливым декретом о незначительности; я не вхожу ни в какой перечень, мне нигде нет приюта.

Джо "Джо ла цинг", XX.

Ожидание

ОЖИДАНИЕ. Тревожное смятение, вызванное ожиданием любимого существа (свидания, телефонного звонка, письма, возвращения) и его мелкими задержками.

И ожидаю прихода, возвращения, какого-то обещанного знака. Ожидание это может быть и ничтожно, и безмерно патетично: в "Egwatung" ("Ожидания") женщина ждет своего любовника ночью в лесу; я дожидаюсь всего лишь телефонного звонка, но тревога та же самая. Все торжественно: я лишен чувства *пропорции*.

Шеллер

А ожидания имеются своя сцениграфия: я организую пространство, я им манипулирую, я выкраиваю лоскут времени, в котором буду изображать утрату любимого объекта и выказывать в миниатюре все проявления страсти. И так, все это разыгрывается, словно театральная пьеса.

Декорация представляет внутренность кафе; у нас свидание, я жду В Прологе я, единственное (и не без основания) действующее лицо, констатирую, фиксирую опоздание другого; это опоздание — пока всего лишь математическая, исчисляемая (я несколько раз смотрю на часы) величина; Пролог заканчивается моим отчаянным решением — нервничать, я запускаю тревогу ожидания. Теперь начинается I акт; он занят выкладками: может, мы не поняли друг друга касательно времени, месса? Я пытаюсь припомнить тот момент, когда началось свидание, что точно тогда произошло. Что делать (тревога перед поступком)? Сменить кафе? Позвонить по телефону? А если другой придет как раз в мое отсутствие? Не увидев меня, он, чего доброго, уйдет и т.д. Акт II отведен гневу; я адресую отсутствующему неистовые упреки: "Все-таки он (она) вполне могла бы...", "Он (она) отлично знает...". Ах! вот если бы он (она) был (была) здесь, чтобы я мог упрекнуть его (ее), что его (ее) здесь нет! В акте III я достигаю (добиваюсь?) чистойшей тревоги — тревоги покинутости; только что буквально за секунду я перешел от отсутствия к смерти; другой словно мертв: взрыв скорби; внутренне я *бледен как труп*. Такова пьеса; она может быть укорочена при ходом другого, если он приходит в первом акте, прием спокоен; если во втором, имеет место "спелая"; если же в третьем — это признательность, благодарственный молебен; я облегченно вздыхаю.

Уинникот

УИННИКОТ. "Игра и реальность"

словно Пеллэс, вышедший из подземелья обратно к жизни, к запаху роз.

(Тревога ожидания не сплошь неистова; есть у нее и свои сумрачные моменты; я жду, и все вокруг моего ожидания застигнуто ирреальностью; в кафе я разглядываю других людей, которые заходят, болтают, шутят, спокойно читают: они-то никого не ждут.)

Ожидание — это заклятие: я получил приказ не двигаться. Ожидание телефонного звонка сплетается таким образом из мельчайших запретов — *бесконечно* мелких, вплоть до полупустынных; я не позволю себе выйти из комнаты, сходить в туалет, даже позвонить (чтобы не занимать аппарат); я страдаю, когда звонят мне (по той же причине); я теряю самообладание при мысли, что в такой-то уже недалекий час мне нужно будет выйти, рискуя тем самым пропустить благословенный звонок, возвращение Матери. Все преследующие меня отвлекающие моменты оказываются потерянными для ожидания, нарушающими чистоту тревоги. Ибо тревога ожидания не своей чистоте требует, чтобы я сидел в кресле лицом к телефону и ничего не делал.

4. Ожидаемый мною человек не реален. Такова же материнская грудь для младенца, "я" создаю ее и без конца пересоздаю, исходя из своей способности любить, исходя из потребности, которую в ней испытываю": другой приходит туда, где я его дожидаясь, где я его уже создал. А если он не приходит, я представляю его в галлюцинации: ожидание — это бред.

Еще о телефоне: при каждом звонке я успешно снимаю трубку, думаю, что мне звонит (ибо должен позвонить) любимый человек; еще одно усилие — и я "узнаю" его голос, вступаю в диалог, рискуя обрушиться с гневом на того, кто, нектати позвонив, пробудил меня от моего бреда. В кафе, при малейшем сходстве в силуэте, каждый, кто входит, оказывается таким же образом в первый момент *узнан*.

И долго еще после того, как утихнут любовные отношения, я сохраняю привычку представлять в галлюцинациях любимого мною ранее человека; иногда я по-прежнему тревожусь, почему все не звонит телефон, и в каждом нектати позвонившем я, как мне кажется, узнаю любимый прежде голос; я — увечный, у которого продолжает болеть ампутированная нога.

5. "Я влюблен? — Да, раз я жду". Другой — тот не ждет никогда. Подчас я хочу сыграть в того, кто не ждет;

УИННИКОТ: "Игра и реальность".

я пытаюсь чем-то заняться, опоздать; но в этой игре я всегда проигрываю — что бы ни делал, я всегда оказываюсь освобожденным в срок, а то и заранее. Именно в этом и состоит фатальная сущность влюбленного: *я тот, кто ждет*.

(При психическом переносе всегда ждешь — у врача, преподавателя, психоаналитика. Более того: если я жду очереди в кассу банка или отправления самолета, я тут же устанавливаю некую агрессивную связь с кассиром или стюардессой, которые своим равнодушием вскружают и раздражают мою зависимость, так что можно сказать, что повсюду, где имеется ожидание, наличествует и перенос: я завишу от чужими людьми и не сразу представляется мне, — словно при этом пытаются устранить мое желание, изъять и замором мою потребность. *Заставить ждать*: постоянная прерогатива всякой власти, "тысячелетнее времяпрепровождение человечества".)

Э В

6. Один мандарин влюбился в куртизанку. "Я буду вашей", — сказала она, — если вы, дожидаясь меня, проведете сто ночей на табурете в саду у меня под окном." Но на девяносто девятую ночь мандарин встал, взял под мышку свой табурет и ушел.

Э В: писмо

Оплакиваемый?

ОПЛАКИВАЕМЫЙ. Представляя себя жертвым, влюбленный субъект видит, что жизнь любимого продолжается как ни в чем не бывало.

Вертер становится свидетелем болтовни Лотты с одной из ее подруг; они с полным безразличием судачат о каком-то умирающем: "... и все же — уйди ты, покинь их круг, ощутили бы они, и надолго ли ощутили, пустоту в своей жизни от разлуки с тобой? Надолго ли?"

Вертер

Не то чтобы в моем воображении я умираю, не осознавая по себе скорби: некролог мне обеспечен; дело скорее в том, что сквозь сам траур, которого я не отрицаю, мне *видно*, как продолжается без всяких изменений жизнь остальных; я вижу, что они неизменны в своих занятиях, развлечениях, проблемах, что они посещают те же места, встречаются с теми же друзьями: ничто не изменилось в наполненности их существовании. Из любви, безумного притяжения к ним, *я абсолютно* нуждаюсь в другом), жестоко познаниек противоположная позиция: никто на самом деле во мне не нуждается.

Ж. Л. Б.

(Оплакивать может только Мать; говорят, что быть в депрессии — это нести в себе воображаемую фигуру до скончания века оплакивающей меня Матери: неподвижную, мертвую фигуру, вышедшую из Нексия; но другие-то — не Мать; им — скорби, мне — депрессия.)

2. Панику Вертера увеличивает то, что умирающий (на которого он себя просиживает) стал темой болтовни: Шарлотта со своими подругами — это "мои дамочки", легкомысленно судачащие о смерти. И вот я вижу, как меня, едва прикасаясь губами, поживает речь других, как я растворяюсь в эфире Сплетни. И Сплетни будет продолжаться и когда я давно уже перестану быть ее объектом: языковая энергия, легковесная и неутомимая, восторгается и над паникой обо мне.

Эпиграмм

Ж. Л. Б.: беседа

ЭТИМОЛОГИЯ фр. *parler*: болтать, от лат. *parra*, каша, и *parare* — есть, едва прикасаясь к еде, бармалить и есть.

Осведомитель

ОСВЕДОМИТЕЛЬ. *Фигура друга, который, однако, словно только и знает что ронять влюбленного субъекта, как ни в чем не бывало поставая ему о любимом человеке сведения безобидные, но в итоге расстраивающие тот его образ, который у субъекта сложился.*

Кюстав, Леон и Ришар образуют один клан; Урбен, Клаудиус, Этьен и Урсула — другой; Абель, Гонтарин, Анжела и Юбер — третий (беру эти имена из "Полей", самой настоящей книги Имен). Но вот Леон знакомится в один прекрасный день с Урбеном, тот в свою очередь с Анжелой, каковая, впрочем, уже знакома немного с Леоном и т. д. Так образуется созвездие; каждый субъект призван вступить однажды в отношения с наиболее удаленным из его звезд и побеседовать с ним обо всех остальных; все контактирует всеобщим совпадением (именно так и развиваются "Понски утраченного времени", представляющие собой грандиозную махинацию, изабное сплетение интриг). Светская дружба — индифферентна: ее подхватывают все подряд, в точнос-

Жид

Пруст

ти как болезнь. Предположим теперь, что я запущу в эту сеть страдающего субъекта, жаждущего замкнуться со своим другим в герметически чистом (нетронутым), освещенном пространстве, деятельность сети, циркуляция в ней сведений, каждая закупорка или восстановление их потока будут восприниматься им как опасность. И вот в самом центре этого маленького общества, представляющего собой одновременно этнологическую деревню и бульварную комедию, родственную структуру и комическую путаницу, находится Осведомитель, он хлопочет и *всем все сообщает*.

Роль Осведомителя — как простодушного, так и коварного — отрицательна. Сколь бы безобидным ни было переданное (как болезнь) им сообщение, оно низводит моего другого всего лишь до какого-то другого. Я волей-неволей обязан его слушать (я не могу *светски* проявить свое раздражение), но стараюсь слушать его непроницаемо, безразлично, как бы суммарно.

- 2 Предмет моего желания — маленькая вселенная (со своим временем, своей логикой), где бы жили только "мы вдвоем" (название одного сентиментального журнала). Все, что исходит снаружи, — угроза: либо в форме скуки (если в том свете, где я обязан вращаться, другой отсутствует), либо в форме уяз-

ленности (если свет ведет мне об этом другом нескромные речи).

Доставляя о моем любимом несущественную информацию, Осведомитель открывает мне секрет. Секрет этот не глубокий; он заключен в наружном, от меня скрыто в другом наружном. Занавес раскрывается не на интимную сцену, а, наоборот, на зрительный зал. Что бы она ни говорила, информация эта для меня мучительна: на меня обрушивается тупой, бесплодный кусок реальности. Для любовной деликатности в каждом факте кроется нечто агрессивное: в Воспринимаемое вторгается немного "знания", пусть даже и тривиального.

Бундэль

КА ПЕРУЭЛЬ, "Скромное обаяние буржуазии".

Отождествления

ОТОЖДЕСТВЛЕНИЕ. Влюбленный субъект мучительно отождествляет себя с любым лицом (или любым персонажем), занимающим в любовной структуре то же положение, что и он.

! Нертер отождествляет себя со всеми отвергнутыми любимыми: он — тот любивший Шарлотту безумец, который среди зимы отправляется собирать для нее цветы; он — тот влюбленный работник некоей вдовы, убивший своего соперника, за которого он хочет ходатайствовать, но не может спасти его от палача: "Тебе нет спасения, несчастный! Я вижу, что нам нет спасения". Отождествлению нет дела до психологии; это чисто структурная операция: я — тот, кто находится в том же месте, что и я.

Нертер

Я пожирю взглядом каждую сеть любовных отношений и попытаюсь засесть в ней место, которое было мое, если бы я в эту сеть вошел. Я подмечаю

не аналогию, а гомологию: например, констатирую, что для Х... я то же, что У... для Z...; все, что мне говорят об У..., задает меня за живое, хотя сам он мне вполне безразличен, даже незнаком; я отражаюсь в зеркале, которое перемещается и залучает меня повсюду, где имеется дуальная структура. Хуже того: может случиться, что, с другой стороны, я люблю тем, кого сам не люблю; и вот эта ситуация, отнюдь мне не в помощь (вознаграждением, которое она косвенно предполагает, или отвлекающим действием, которое могла бы доставить), для меня мучительно; я вижу в другом, который любит, не будучи любим, себя; я обнаруживаю в нем в точности жесты моего несчастья, но на сей раз я сам становлюсь его активной стороной; я ощущаю себя сразу и жертвой, и палачом.

(Благодаря этой гомологии процветают — процветают — -- любовные романы.)

3. Х... более или менее желанен, обоживаем как друзьями, так и мной. Следовательно, я занимаю их место; Вертер оказывается на том же месте, что и Генрих, "цветочный" безумец, который сошел с ума от любви к Шарлотте. Но это структурное отношение (точки, расположенные в определенном порядке вокруг некоей точки) я очень быстро начинаю вообразать в личностных терминах: поскольку Генрих и я занимаем одно и то же место, я отождествляю себя уже не только с этим самым местом Генриха, но также и с его образом. Меня охватывает

Вертер

ст бред: я и есть Генрих! Это обобщенное отождествление, простирающееся на всех окружающих другого и использующих его как и я, для меня вдвойне мучительно: оно обесценивает меня в моих собственных глазах (я оказываюсь сведен к такой-то личности), но к тому же обесценивает и моего другого, который становится для определенного круга конкурентов пассивным, перетягиваемым в разные стороны предметом борьбы. Каждый, тождественный другим, будто кричит: мне! Слово *ватага* — лестишек, отнимающих друг у друга мяч, тряпицу, невесту что — короче, фетиш, который им кинули (эта игра — "кто поймает" — называется "gribouille").

Литере

Структура ни к кому не испытывает пристрастия; она тем самым ужасна (как своего рода бюрократия). Ее нельзя умолить, сказав: "Посмотрите, насколько я лучше, чем Н...". Неумолимая, она отвечает: "Вы на том же месте; вы, стало быть, и есть Н...". Никто не может *судиться* со структурой.

- 1 Вертер отождествляет себя с безумцем, с работником. Я, читатель, могу отождествиться с Вертером. Исторически так и поступали тысячи субъектов — страдали, кончали с собой, наряжались, душились, писали, словно они были Вертером (аристетты, ланташини, бонбоньерки, пражки, вечера, туалетная

Вертер

вода а-ля Вертер). Длинная пепочка эквивалентностей связывает всех влюбленных на свете. В теории литературы "проекция" (читателя на персонаж) сегодня более не в моде; тем не менее она составляет тот самый регистр, в котором читается воображаемое; мало сказать, что, читая любовный роман, я себя проецирую, я так и приклеиваюсь к образу влюбленного (влюбленной), замыкаясь вместе с этим образом в замкнутом мире книги (каждый знает, что эти романы читаются в состоянии отделенности, заточения, отсутствия и сладострастия — в узорной).

Пруст

"Все земное сладострастье"

ПЕРЕПОЛНЕННОСТЬ. Субъект с настоятельностью провозглашает желание и возможность как полного удовлетворения кроющегося в любовных отношениях желания, так и безупречного и как бы вечного успеха этих отношений: райский образ Высшего Блага, даваемого и получаемого.

1. "Итак, возьмите все земное сладострастье, сплавьте его восдино и низвергните все целиком в единственного человека — все это будет ничем по сравнению с наслаждением, о котором я говорю". Переполненность, таким образом, есть низвержение: что-то спускается, обрушивается на меня, поражает меня. Что же так меня заполняет? Какая-либо целостность? Нет. Нечто, что, исходя из целостности, выходит за ее пределы: целостность без остатка, сумма без избытия, место, рядом с которым ничего нет ("моя душа не только заповедна, но и изливается через край"). Я переполняю (переполняюсь), я коплю, но не ограничиваясь уровнем нехватки; я произвожу излишнее, и именно в этом излишнем и наступает переполнение (излишнее есть режим Во-

Рейсбрук

Рейсбрук

ПРУСТ (уборная с запахом ириса в Комбре): "Имевшая значение более специальное и более прозаическое, комната эта [...] долгое время служила мне убежищем, — несомненно потому, что она была единственной, которую мне было позволено запереть на ключ, — для тех моих занятий, которые требовали нарушающего одиночества: чтения, метаний, слез и наслаждения" ("В сторону Свага").

ображаемого: как только я не нахожусь более в *излишнем*, я чувствую фрустрацию; для меня *ровно в меру* означает *недостаточно*; наконец, я прихожу до того состояния, когда "наслаждение превосходит возможности, предусмотренные желанием". Чудо: оставив позади всякое "удовлетворение", ни пресыщенный, ни упоенный, я переступаю пределы пресыщения, и, вместо того чтобы обрести отвращение, тошноту или даже опьянение, я обнаруживаю... *Сияние*. Безмерность привела меня к мере, я припадаю к Образу, наши меры — одни и те же: точность, верность, музыка, я покончил с *недостаточностью*. И тогда я переживаю бесповоротное приятие Воображаемого, его триумф.

ЭТИМОЛОГИЯ

Моменты переполненности: о них не говорят — так что вопреки истине любовные отношения кажутся состоящими из одного долгого стога. Дело в том, что если неудачно высказать несчастье — впоследствии, то уж неудачно выразить счастье — просто преступно; наше "я" ведет речь лишь будучи уязвленным; когда же я переполнен или вспоминая, как был переполнен, язык кажется мне каким-то малодушным — я *вос-хищен* за пределы языка, то есть за пределы посредственно-общего: "Случается встреча, нестерпимая из-за радости, и человек под-

ЭТИМОЛОГИЯ: *satis* ("достаточно") содержится одновременно в "сатисфакции" и в "пьяном" (*saullus*).

"Все земное сладострастье".

«как словно уничтожен ему; это я называю восхищением. Восхищение — это радость, о которой не поведешь».

Рембрук

На самом деле мои шансы быть *в самом деле* переполненным для меня значат мало (пусть даже они будут нулевыми). Нерушимо сияет одна лишь воля к переполнению. Благодаря этой воле я отдаюсь во власть течения — формирую в себе утопию субъекта, избавленного от вытеснения; я уже и есть этот субъект. Этот субъект — анархист; мерить в Высшее Благо столь же безуменно, как верить в Высшее Зло. Генрих фон Офтердинген философски скроен из той же материи, что и садовская Жюльетта.

Низанс

(*Переполненность* подразумевает упреждение наслаждения: "...Радость совершенно не нуждается в наследниках или детях — Радость хочет самое себя, она хочет вечности, повторения одного и того же, она хочет, чтобы все вечно оставалось подобным." — У переполненного влюбленного нет никакой потребности писать, что-либо передавать, воспроизводить.)

Нисше

Невыразимая любовь

ПИСАТЬ. Обланы, конфликты и тушки, которым дает начало желание "выразить" любовное чувство в "творчестве" (особенно письменном).

Искра мистических мифов убеждает нас в возможности, обязанности сублимировать любовь в эстетическом творчестве: сократический миф (любовь порождает "порождению множества прекрасных и великодушных вещей") и романтический миф (я создаю бессмертное произведение, описывая свою страсть).

Однако Вертер, который прежде много и хорошо рисовал, не может написать портрет Шарлотты (он едва смог набросать ее карандашный силуэт — то самое, что его в ней пленило). "Я утратил священную животворящую силу, которой я порождать волею себя мифы".

Пир

Вертер

2.

Хайку

Праздник осенней луны.
Кругом пухля, и опять кругом,
Ночь напролет кругом!

Нет более эффективных окольных путей, чтобы вы-
разить грусть, чем это "ночь напролет кругом!"
А если попробую и я?

Летним утром над заливом
Ни облачка. Я вышел
Собрать глицинию.

или:

Летним утром над заливом
Ни облачка. Я долго сидел за столом,
Ничего не делая.

или еще:

Летним утром над заливом
Ни облачка. Я не шевелился,
Думая об отсутствующем

С одной стороны, это ничто не говорит, с другой,
говорит слишком многое: невозможно *высказать*.
Мои потребности в выражении колеблются между
совершенно неиронизируемым хайку, кратко резю-
мирующим некую огромную ситуацию, и огром-

ХАЙКУ. Басе

ным обоем банальностей. Я одновременно слиш-
ком велик и слишком слаб для письма: я *рядом с*
ним, всегда сжатый и сильным, безразличным к ре-
бячиному "я", которое его домогается. Безуслов-
но, любовь заодно с моим языком (который ее под-
держивает), но она не может *уложиться* в мое
письмо.

Я не могу *писать себя*. Что же это за "я", которое
могло бы себя описать? Чем больше оно входило бы
в письмо, тем более бы письмом его развенчивало,
представляло бы его никчемным; шла бы все боль-
шая деградация, постепенно вовлекающая в себя и
образ другого (писать *о* чем-то, это значит его от-
брасывать в прошлое), и это отращивание неизбежно
приводило бы к заключению: *чего ради?* Любовное
письмо блокирует иллюзия экспрессивности: я —
писатель или считающий себя таковым — продол-
жаю обманываться *эффектами* языка; я не знаю,
что слово "страдание" не выражает никакого стра-
дания и что, следовательно, использовать его —
значит не только ничего не сообщить, но и очень
скоро вызвать раздражение (не говоря о смехотвор-
ности моего положения). Надо, чтобы кто-нибудь
научил меня, что нельзя писать, не утрачивая свое-
го "чистосердечия" (все тот же миф об Орфее: не
обманываться). Требование письма, с которым не
можно согласиться без душевных мук никакой
"попобленной", — принести в жертву *немножко* свое-

то Воображаемого и тем самым скользкой своей язык осознать немного реального. В лучшем случае, все, что я мог бы произнести, — это письмо Воображаемого, и для этого мне следует отказаться от Воображаемого моего письма — позволить языку работать, надо мной, поддаться несправедливостям (оскорблениям), которые он не замедлит наложить на двойной Образ влюбленного и его другого.

Франсуа Валь

Язык Воображаемого — это лишь утопия языка; язык совершенно первичный, райский, язык Адама, язык "природный, извлеченный от искажений или заблуждений, чистое зеркало наших чувств, чувственный язык (die sensuale Sprache)": "На чувственном языке между собой беседуют все духи, им не нужен никакой другой язык, ибо это язык природы".

Якоб Беме

4. Желая писать любовь, приходится иметь дело с языковыми *мессиями*, это та область смятения, где языка одновременно оказывается *и слишком много и слишком мало*.

ФРАНСУА ВАЛЬ: "Никто не возвышается до "своего" языкового кода, не присоединяется к жертве чего-либо из своего воображаемого, и именно этим достигается воздействие на язык чего-то реального" ("Падение").

ЯКОБ БЕМЕ: цитируется у Бравия.

Оно *мало*, он и чрезмерен (неограниченной экспансии "я", эмоциональным паводком) и беден (кодами, к чему его принуждает и низводит любовь). Пытаясь писать о смерти своего маленького сына (хотя бы в чужих письмах), Малларме обращается к разделению родительских функций:

Букурешлев

Мать, плачь,
Я — вспоминаю.

Но любовные отношения превратили меня в нераздельный, атипичный субъект: я сам свое собственное злит — я одновременно и отец и мать (себе, другому): какое же тут может быть разделение труда?

Знать, что для другого не пишут, знать, что написанное мною никогда не заставит любимого полюбить меня, что письмо ничего не возмещает, ничего не сублимирует, что оно *как раз там, где тебя нет*, — это и есть начало письма.

БУКУРЕШЛЕВ: "Заупокойные песнопения" на текст Малларме

Любовное послание

ПИСЬМО. Фигура указывает на характерную функцию любовного послания, одновременно пустого (условного) и выразительного (обремененного пагои обозначить желание).

Когда Вертер (на службе у Посланника) пишет Шарлотте, его письмо следует такому плану: 1. Какая радость думать о вас! 2. Я нахожусь здесь в светской среде, и без вас мне так одиноко; 3. Я встретил кого-то (девицу фон Б.), кто вас напоминает и с кем я могу о вас беседовать; 4. Я жажу, чтобы мы были вместе. — Варьируется, на манер музыкальной темы, одна и та же информация: *я думаю о вас*.

Что же это значит — "думать о ком-то"? Это значит забывать его (без забвения жизнь просто невозможна) и часто пробуждаться от этого забытья. Очень многое по ассоциации возвращает тебя в мой дис-

Вертер

Фрэнк

ФРЕЙД своей невесте Марте: "Ах, этот садовник Бюстлов! Как же ему повезло, что ему довелось приютить мою любимую" ("Переписка").

курс. Не что иное, как эту метонимию, и значит "думать о тебе". Ведь сама по себе мысль эта пуста: я тебе не мыслю — я просто-напросто заставляю тебя возвращаться (равно постольку, поскольку тебе забываю). Именно эту форму (этот ритм) и зову и "мыслью": *мне нечего тебе сказать*, кроме того что об этом "ничего" я говорю именно тебе:

ГЕТЕ
И к чему же опять прибегать мне к письму?
Ну какой в том вопросе, моя милая, прок:
Хоть и трудно ответить на него самому,
В твои милые ручки попадает сей листок.

Жиз
("Подумать о Юбере" — комически записывает у себя в записной книжке рассказник "Топей" — кнители Ни о Чем.)

2. "Поймите, — пишет маркиза де Мертей, — что когда вы кому-нибудь пишете, то делаете это для него, а не для себя. Поэтому вам надо менее стараться говорить ему то, что вы думаете, чем то, что ему больше понравится". Маркиза не влюблена, она здесь

ГЕТЕ: цитируется у Фрейда.
"ОПАСНЫЕ СВЯЗИ", письмо 105.

обосновывает *перепишу, корреспонденцию*, то есть тактическое предприятие, призванное защитить позиции, закрепить достигнутое; при этом следует вести рекогносцировку, разведывать места (подмножества) противостоящего множества, иначе гонимая, уточнить образ другого в тех разнообразных точках, которые пытается затронуть письмо (то есть речь идет именно о корреспонденции — в почти математическом смысле слова). Для влюбленного же письмо не имеет тактической ценности: оно чисто *выразительно* — самое большее *лыстиво* (но лезть здесь совершенно бескорыстно — она лишь речь почитания); с другим я поддерживаю уникальное *отношение*, а не корреспонденцию; а в отношении соотносятся два образа. Вы повсюду, ваш образ всеобъемлющ, — на разные лады пишет Вертер Шарлотте.

Как желание, любовное послание ждет ответа; оно имплицитно предписывает другому ответить, без чего его образ искажается, обезобразится, станет другим. Именно это и объясняет авторитетно молодой Фрейд своей несете: "Меня все-таки не устраивает, чтобы мои письма оставались всегда без ответа, и я тут же перестаю тебе писать, если ты не будешь мне отвечать. Постоянные монологи по-

А. С. Бессила.
ФригИД. "Перепишу".

воду любимого человека, которые им ни подправлены, ни питаемы, приводят к ошибочным идеям касательно наших взаимоотношений и делают нас чужими друг другу, когда при новой встрече обнаруживается, что все обстоит не совсем так, как ты воображал, не удостоверюсь в том".
(Тот, кто принял бы "несправедливость" коммунизма, кто продолжал бы говорить легко и нежно, не получая ответа, тот приобрел бы великое самообладание — самообладание Матери.)

Похвала слезам

ПЛАКАТЬ. Специфическая предрасположенность влюбленного субъекта к плачу: способы появления и функционирования слез у этого субъекта.

1. Малейшее любовное переживание, будь то счастье или огорчительное, доводит Вертера до слез. Вертер плачет часто, очень часто — и обильно. Кто же плачет в Вертере — влюбленный или романтик?

Вертер

Быть может, подобная предрасположенность — дать волю слезам — свойственна самому типу влюбленного? Находясь в подчинении у Воображаемого, он пренебрегает той цензурой, которая сегодня не позволяет взрослому доходить до слез и посредством которой человек стремится подтвердить свою мужественность (удовлетворение и материнская расприанность Пиаф: "Но вы плачете, Милорд!")
Есть ли некая даная воля слезам, он следует приказам

любленного тела, то есть тела, омываемого излиянием чувств: вместе плакать — вместе изливаться; сладостными слезами завершается чтение Клопшюкка, которому сообщают Шарлотта и Вертер. Откуда у влюбленного право плакать, как не из инверсии ценностей, первой мишенью которой оказывается тело? Он соглашается вновь обрести детское тело.

Здесь к тому же наряду с влюбленным телом имеется и тело историческое. Кто напишет историю слез? В каких обществах, в какие эпохи плакали? С каких пор мужчины (но не женщины) больше не плачут? Почему "чувствительность" в какой-то момент обернулась сентиментальностью? Образы мужественности и изменчивости, греси или люди XVII века часто плакали в театре. Людовик Святой, по словам

Мишле, страдал от отсутствия дара слез; когда однажды он почувствовал, как по его лицу тихо стекают слезы, "они покапались ему лаковыми и прекрасными, не только в сердце, но и на устах". (О том же: в 1199 году один молодой монах отправился в путь, направляясь в цистерцианский монастырь в Бранте, чтобы обрести молитвами тамошних монахов слезный дар.)

ШУБЕРТ. "Lob der Thränen" ("Похвала слезам") на стихи А. В. Шлегеля.

(Проблема Нише: как сочетаются История и Тип? Не тип ли подобает формулировать — формировать — несвоевременное в Истории? Так и в слезах влюбленного наше общество подавляет свое собственное несвоевременное, тем самым превращая плачущего влюбленного в утерянный объект, чье вытеснение необходимо для его, общества, "здоровья". В фильме "Маркиза д'О" человек плачет, другие же веселятся.)

Может быть, "плакать" — слишком грубое понятие; может быть, не следует сводить все рыдания к одному и тому же значению: может быть, в одном и том же влюбленном имеется несколько субъектов, которые вовлекаются в плач по-разному, но разными друг от друга способами. Что же это за "я" — "со слезами на глазах"? Что это за другой, который "я", который "изливает в слезах всю свою душу" или проливает при своем пробуждении "потоки слез"? Если у меня столько манер плакать, то, возможно, потому что, когда я плачу, я всегда к кому-то обращаюсь, и адресат моих слез не всегда один и тот же; я подстраиваю способы своего плача под тот тип шантажа, который своими слезами надеюсь осуществлять вокруг себя.

3. Плача, я хочу кого-то впечатлитель, оказать на него давление ("Смотри, что ты со мною делаешь"). Может быть так, — и обычно так и есть, — что этим способом принуждается открыто принять на себя сострадание или бесчувственность другой; но могу это быть и сам: я довожу себя до слез, чтобы доказать себе, что боль моя не иллюзорна; слезы — это знаки, а не выражения. Своими слезами я рассказываю историю, порождая миф о горе и тем самым с ним примиряюсь; я могу с ним жить, поскольку плача, доставляю себе эмфатического собеседника, который воспринимает наиболее "истинное" послание — послание моего тела, а не языка: "Что такое слова? Куда больше скажет слеза".

иной:

“Что делать?”

ПОВЕДЕНИЕ. *Фигура нерешительности: влюбленный субъект с тревогой ставит перед собой проблемы поведения, чаще всего ничтожные, в условиях той или иной альтернативы: что делать? Как поступить?*

Вертер

Нужно ли продолжать? Вильгельм, друг Вертера, — человек Морали, надежной науки поведения. Мораль эта на самом деле является логикой: либо одно, либо другое; если я выбрал (маркировал) одно, тогда снова — одно либо другое, и так далее, пока из этого каскада альтернатив не явится наконец некий чистый поступок — чистый от всякого сожаления, всякого колебания. Ты любишь Шарлотту: либо у тебя есть *определенные надежды, и тогда ты действуйшь, либо их у тебя нет, и тогда ты отступаешься*. Таково рассуждение “здорового” субъекта: либо — либо. Но влюбленный субъект отвечает как Вертер: и попытаюсь проскользнуть между двумя членами альтернативы; иначе говоря, у меня нет никаких надежд, но тем не менее... Или иначе: я упрямо выби-

раю не выбирать, я выбираю свободный дрейф. я
продолжаю.

2. Мои тревоги о том, как поступить, легковесны, все более и более легковесны — вплоть до бесконечности. Если другой случайно или похода дает мне номер телефона, по которому я смогу найти его в такой-то час, я тут же впадаю в растерянность: должен я или не должен ему звонить? (Бесполезно говорить мне, что я могу ему позвонить, — таков объективный, разумный смысл его сообщения, — поскольку как раз с этим-то *разрешением* я и не знаю, что делать.)

Легковесно то, что с очевидностью не имеет, не будет иметь последствий. Но для меня, влюбленного субъекта, все новое, все беспокоящее воспринимается в виде фактов, но в виде знаков, которые необходимо истолковать. С любовной точки зрения, факт получает последствия потому, что он тут же превращается в знак; последствия имеет именно знак, а не факт (своим резонансом). Если другой дал мне этот номер телефона, знаком чего же это служит? Есть ли это приглашение воспользоваться им *немедленно*, ради удовольствия, — или только *при случае*, при необходимости? Мой ответ тоже будет знаком, который другой неизбежно станет толковать, вызывая тем самым между собой и мною беспорядочный обмен образами. *Все значимо*: этим утверждением я попадаюсь в собственную ловушку, связываю себя расчётами, лишая себя наслаждения.

“Что делать?”

Подчас я до изнеможения обдумываю эти “пустышки” (как скажут другие); тогда я пытаюсь одним равном, словно утопающий, отталкивающийся ногой от морского дна, вернуться к *стигматическому* решению (спонтанность — великая мечта: рай, мутно-шестно, наслаждение). *пу так плахонь ему, дай тебе того хочеться*. Но это средство тупо: в любовном: времени нельзя выстроить в линию побуждение и поступок, нельзя их совместить: я не человек мелкий *acting-out*’ов; мое безумие усердно, незаметно, я тут же пугаюсь последствий, любого последствия: “спонтанен” именно мой страх — мое обдумывание.

Актинг-аут

Карма — это (губительное) слежение поступков (их причин и следствий). Буддист хочет избежать кармы; он хочет приостановить итру причинности; хочет устранить знаки, игнорировать практический вопрос “что делать”? Я же не перестаю задавать его себе, и предмет моих познаний — отмена кармы, то есть nirvana. Поэтому ситуации, которые, по счастью, не требуют от меня брать никакой ответственности за поведение, сколь бы мучительны они ни были, воспринимаются как бы умиротворенно; я страдаю, но по крайней мере не должен ничего решать; любовная машина (машинка воображаемой) работает тут сама по себе, без меня; как рабоче-

Дан

ACTING-OUT (аист) — показываю и поступок. Прям. перен.

му века электроники или лентяю с последней пар-
ты, мне достаточно *присутствовать* — карма (ма-
шина, школьный класс) шумит передо мною, но
без меня. В самом несчастье я могу — на очень ко-
роткий срок — выгородить себе уголок лени.

“Я хочу понять”

ПОНЯТЬ. Внезапно ощущение любовной эпизод как уезд не-
объяснимых побуждений и невозможных решений субъект
осклинает: “Я хочу понять (что же со мной происхо-
дит)?”

! Что я думаю о любви? — В общем и целом — ниче-
го. Мне хотелось бы знать, что это, но, будучи вну-
три, я вижу ее в существовании, а не в сущности.
То, о чем бы я хотел знать (любовь), есть та самая
материя, которой я пользуюсь, чтобы повторить (лю-
бовный дискурс). Рефлексия мне, конечно же, доз-
волена, но поскольку она тотчас вовлекается в ко-
нверсию образов, то никогда не становится
рефлексивностью; исключенный из логики (кото-
рой предполагает внешнее по отношению друг к
другу я/она), я не могу претендовать на *эпистемос-
ис*. А потому, ведя я дискурс о любви, хоть целый
год, понятие о ней я могу назвать лишь участить
“я хвост” — отдельными проблемами, формула-
ми, неожиданными выражениями, рассезанными по
по сути великому потоку Воображаемого: я нахожусь

в любви на *гиблом месте*, каковое есть и ее же близ-
тательное место: "Самое темное место, — гласит
Ранк китайская пословица, — всегда под лампой".

2. Выйдя из кино, одиноко пережевывая свои любов-
ные проблемы, которые фильм не смог заставить
меня забыть, я издаю странный возглас: не "пусть
это прекратится!", но "я хочу понять (что со мной
происходит)!"

3. Подавление: я хочу анализировать, знать, высказы-
ваться на языке, отличном от моего, я хочу предста-
вить самому себе свой бред, хочу "взглянуть в ли-
цо" тому, что меня разделяет, рассекает. "Поймите
свое безумие" — таков был приказ Зевса, повелев-
шего Аполлону повернуть лица разделенных (как
яйцо, как рыбьинная ягода) Андрогиннов к разрезу
(животу), "чтобы вид их увещая умерил их дер-
зость". Понять — не значит ли это рассеять образ,
разрушить "я", этот надменный орган незнания?

4. Интерпретация: ваш возглас означает совсем не то.
На самом деле этот возглас — все еще вопль любви.

РАНК: шатага пословицы.

"Я хочу понять"

"Я хочу понять себя, заставить себя понять, заста-
вить себя узнать, заставить себя обнять, я хочу, что-
бы кто-нибудь взглянул на меня с собой". Вот что означа-
ет ваш возглас.

А.С.

Я хочу сменить систему: ничего больше не разбла-
чать, не интерпретировать, но обратиться само созна-
ние в наркотик и через него получить доступ к пол-
ному видению реальности, к великой и ясной грезе,
к пророческой любви.

Этимология

(А что если сознание — подобное сознание — и есть
наша человеческая будущность? Что если на еще
одном витке спирали, в один прекраснейший всех
даль, с исчезновением всякой реактивной идеоло-
гии, сознание станет наконец — снятием различия
явного и тайного, видимого и сокрытого? Что если
... анализа требуется не уничтожить силу (и даже не
исправить или направить ее), но только ее *укра-
сить* — художественно? Представим себе, что наука
наконец оплошность и что эта оплошность будет но-
вой — неслыханной — формой сознания?)

А.С. письмо

ЭТИМОЛОГИЯ: Греки противопоставляли *бюар* (опат),
"вечное сновидение, и *бюар* (буар), пророческое видение
...кому никогда не верят. Сообщено Ж.-Л. Б.

Посвящение

ПОСВЯЩЕНИЕ. Языковой эпизод, сопровождающий любой любовный подарок, реальный или предполагаемый, и, наоборот, любой жест, действительный или вымышленный, посредством которого субъект посвящает нечто любимому.

Любовный подарок разыскивается, выбирается и покупается в величайшем возбуждении — таком, что оно, кажется, достигает порядка наслаждения. Я активно прикидываю, доставит ли этот предмет удовольствие, не разочарует ли или, показавшись, напротив, слишком значительным, не выдаст ли мой бред — или ловушку, в которую я попался. Любимый подарок торжественен; увлеченный восторгающей метонимией, регулирующий воображаемую жизнь, я целиком переношу себя в него. Этим презрением я даю тебе мое. Все, я касаюсь тебя своим фетишем, потому что и схожу с ума от возбуждения, потому и бегу по ливням, упорно подыскивая подходящий фетиш — блестящий, удачный, который будет *безупречно* подходить к твоему желанию. Подарок — это касание, чувственность. Ты прикоснешься к тому, чего касался я, нас объединяет некая

третья кожа. Я дарю Х... шейный платок, и он его носит: Х... дарит мне факт его носки; собственно, именно так он наивно воспринимает и излагает это. А соптапо: всякая мораль чистоты требует, чтобы подарок был отделен от руки дающего или принимающего: при буддистском посвящении в сан личные предметы, три одеяния, преподносятся бонзе на носилках; бонза принимает их, касаясь посохом, а не рукой; так и в дальнейшем все, что будут ему дарить — и с чего он будет жить, — станут класть на стол, на землю или на веер.

Дж

2. Вот что я боюсь: а вдруг подаренный предмет из-за какого-то злостного дефекта плохо действует; если это, например, шкатулка (с такими трулами подоп-
 ранная), то в ней не работает замок (женщины, ко-
 торые ее продавали, не разбираются в таких вещах;
 к тому же магазин назывался "Besause I love": уж не
 потому ли, что я люблю, он и не работает?). Наслаж-
 дение от подарка тогда гаснет, и субъект знает: что
 дарить — того не имеешь.

Ф С

(Дарят не обязательно предмет: когда Х... проходил курс психоанализа, того же захотелось и Y.... анализ как любовный подарок?)

ДЗЭН у Перигерона

Ф. С.: беседа.

Подарок — не обязательно экскремент, но ему все же положено быть каким-то отбросом; я не знаю, что делать с полученным подарком, он не встраивается в мое пространство, загромаждает его, оказывается лишним: "Что же мне с ним, с твоим подарком, делать?" "Твой подарок" — top-dog — становится шутивым прозвищем любовного подарка.

(Типичное содержание "сцены" — растолковывать другому, сколько всего ты ему даруешь (время, энергию, деньги, изобретательность, отношения к другим людьми и т. п.); ибо это прямо подводит к ответной реплике, приволающей в действие любовную сцену: *А я? А я? Чего только я тебе не дал!* Дар оказывается тогда пробой сил, ее инструментом: "Я подарю тебе больше, чем ты мне, и тем самым стану над тобой господствовать" (в своих великих потлачах индейцы доходят до того, что сжигают деревни, режут невольников).

Прозогласить, что именно я тебе дарю, это следовать семейной модели: *смотри, на какие жертвы мы для тебя идем; или иначе: мы дали тебе жизнь!* (— *А на черта она мне сдалась, эта жизнь!* и т. д.). Говоря о даре, его помещают в экономику обмена (жертвоприношения, набавления цены и т. п.), которой противостоит безмолвная трагедия

4. "Этому богу, Федр, я и посвящу слою речь..." Нель-
зя принести в дар частицу языка (как передать ее и
рук в руки?), но можно ее посвятить, поскольку
другой — это некий божок. Даруемый предмет рас-
сасывается в торжественно-пышном посвятель-
ном речении, в поэтическом жесте посвящения;
дар возмещается уже потому, что издается го-
лосом, если только этот голос *размеренный* (метри-
ческий) или, иначе, *пирный* (пирический); в том и
состоит принцип *Гимна*. Я ничего не в состоянии
дать — и посвящаю само посвящение, в которое
вплывается все, что я имею сказать.

Вальер

Тебе, прекрасная, что ныне
Мне в сердце изучаешь свет,
Бессмертной навегда святыне...

Пение есть драгоценное дополнение к пустому по-
сланию, всецело содержащемуся в своем адресе,
ибо даруемое мною при пении — это одновременно
и мое тело (посредством голоса), и немота, которой
ты его поражаешь. (Любовь нема, говорит Новалис,
ее заставляя говорить только поэзия.) *Песнь ничего*
не значит — в этом-то ты наконец и расслышишь,
что я ее тебе дарю, столь же бесполодную, как шер-
стинка или галька, протигиваемая ребенком своей
матери.

Р. Н. Бесса

Свадьба
Фигаро

Бессильная выразиться, что-либо выразить, любовь
хочет быть поиском провозглашаемой, выкрикивае-
мой, начертанной: "all'acqua, all'ombra, ai fiori,
all'orbe, ai font, all'eco, all'aria, ai venti..." Не успеет
влюбленный субъект создать или смастерить какое-
либо произведение, как его тут же обуревает побуж-
дение его посвятить. Он хочет сразу же — и даже за-
ранее — подарить делаемое тому, кого любит, ради
кого работал или будет работать. Надписание име-
ни и будет подраумевать дар.

И однако, исключая случай гимна, где посылка
совпадает со всем текстом, то, что следует за посвя-
щением (то есть само произведение), имеет с ним
мало общего. Предмет, который я дарю, более не
автологичен (я даю тебе то, что даю), он *интерре-*
тируем, он имеет смысл (смыслы) иного пренос-
ходящий его адрес; хоть я и надписал на своем про-
изведении твое имя, создавалось оно для "них"
(других, читателей). Стало быть, таков уж рок само-
го письма, что текст нельзя назвать любовным, а
только в крайнем случае что он был "любовно" ис-
полнен, как какой-нибудь пирог или вышитые
шлепанцы.

И даже еще в меньшей степени, чем шлепанцы!
Валь они были сделаны для твоих ног (по твоему
размеру и для твоего удовольствия); пирог приго-

"СВАДЬБА ФИГАРО" арии Керубино (1 акт)

товлен или выбран по твоему вкусу, имеется определенная адекватность этих объектов твоей личности. А вот письмо не обладает подобной услужливостью. Письмо сухо, тупо; словно дорожный каток, оно зная себе катится вперед, равнодушно и бестактно, оно скорее убьет "отца, мать, любовника/ду", чем отклонится от своего предназначения (которое, впрочем, загадочно). Когда я пишу, я должен смириться с очевидностью, которая, если верить моему Воображаемому, меня терзает: в письме нет никакой доброжелательности, скорее террор; оно удушило для другого, какой-то, ничуть не замечая в нем дара, вычитывает в нем утверждение мастерства, могущества, наслаждения, одиночества. Отсюда жестокий парадокс посвящения: я хочу любой ценой подарить тебе то, что тебя удушает

(Мы часто убеждаемся, что пишущий субъект пишет не под стать своему личному образу: кто меня любит "ради меня самого", тот не любит меня за мое письмо (и я от этого страдаю). Дело, вероятно, в том, что любить сразу два означающих в том же теле — это уж слишком! Такого часто не встретишь. Если же в виде исключения такое случится, то это Слияние душ, Высшее Благо.)

6. Итак, я не могу подарить тебе то, что, казалось, писал для тебя, с этим я должен смириться; любовное

посвящение невозможно (я ведь не удовлетворюсь условно-светской написью, притворяясь, что посвящая тебе произведение, которое от нас обоих ускользает). Действие, в которое вовлечен другой, — это не надпись. Это нечто более глубокое — запись: другой записан, вписан в текст, он оставил в нем свой след, причём множественный. Если бы ты был только адресатом посвящения этой книги, тебе бы не удалось избавиться от тяжкого положения (любимой *объекта* — бога; но твоё присутствие в тексте — именно потому, что ты в нём неузнаваем, — отнюдь не присутствие аналогической фигуры-фетиша, это присутствие силы, а стало быть положение небезопасное. А потому не имеет значения, что сам ты чувствуешь себя постоянно призываемым к молчанию, что твоя собственная речь словно задыхается под чудовищным дискурсом влюбленного субъекта: в "Теореме" "той, другой" не говорит, но он вписывает нечто в каждого из тех, кто его желает, — производит то, что математики называют катастрофой (расстройство одной системы под действием другой); правда, этот немой — ангел.

Почему?

ПОЧЕМУ. *Навязчиво спрашивая себя, почему он не любит, любимый субъект живет с верой в то, что на самом деле любимый объект его любит, но не говорит ему об этом.*

Для меня существует "высшая ценность" — моя любовь. Я никогда не говорю себе: "Чего ради?" Я не нигилист. Я не задаюсь вопросом о целях. В моей монотонной речи никогда нет никаких "почему", разве что единственное, всегда одно и то же: *но почему же ты меня не любишь?* Как можно не любить это "я", которое любовь делает совершенным (которое столько дает, которое дарует счастье и т.д.)? Вопрос, настоятельность которого переживает само любовное приключение: "Почему ты не любишь (а) меня?" или еще "Дорогая, скажи мне, скажи, почему ты ушла от меня?" — "О зрелый,

Нигили

НИГИЛИЗМ. "Что означает нигилизм? Что дезавуированы высшие ценности. Не хватает целей, нет ответа на вопрос "ради чего?""

mein herzallerliebstes Lieb, warum verliessest du
mich?"

2. Вскоре (или сразу же) вопрос ставится уже не "почему ты меня не любишь?", но "почему ты меня любишь *чуть-чуть*?" Как тебе удается любить *чуть-чуть*? Что это означает — "чуть-чуть" любить? Я живу в понятиях "слишком" или же "недостаточно"; я жажду слияния и воспринимаю как скарденность то, что не покрывает всего; я стремлюсь занять такое место, *откуда количества уже не воспринимается* и откуда будут изгнаны итоги. Или иначе — ибо я номиналист: *почему ты мне не говоришь*, что меня любишь?

3. Истина в том, что — из ряда вон выходящий парадокс — я не перестаю верить, что люблю. Я вижу и галлюцинациях то, чего желаю. Каждая обида проистекает не столько от сомнения, сколько от измены: ибо изменить может только тот, кто любит, рен

Фреда

ГЕЙНЕ, "Лирическое интермеццо", 23

ФРЕЙД: "Отдалим себе отчет в том, что вызванный желанием галлюцинаторный психо[] лишь заставляет переходить в сознание скрытые или подавляемые желания, но он пред ставляет их, прием вполне искренне, как реализованные" ("Метапсихология")

нивам может быть лишь тот, кто верит, что любим; другой эпизодически пренебрегает своей сущью, ка ковая — любить меня, отсюда все мои несчастья. (Однако бред существует лишь если от него пробу- динься (бред существует лишь ретроспективно); однажды я начинаю понимать, что со мной случи- ось: я верил, что страдаю от того, что не люблю, а на самом деле я страдал из-за того, что верил, будто люблю; я жил в запутанности, веря одновременно, что и люблю, и покинут. Каждый услышавший мою внутреннюю речь мог бы только воскликнуть, буд- то о капризном ребенке: *но в конце концов, чего же он хочет?*

"Я люблю тебя", превращается в "ты любишь ме- ня". Однажды Х... получил букет орхидей без име- ни отправителя; тут же он примыслил себе их про- исхождение — они могли быть присланы только любимым его, а любящий его может быть лишь тем, кто любит он. Лишь после длительного самоконт- ролля он сумел раздвинуть два логических заклю- чения: тот, кто сто любит, не обязательно тот, кого любит он.)

“Дни избранных”

ПРАЗДНИК. Влюбленный субъект переживает каждую встречу с любимым человеком как праздник.

1 Праздник — то, чего ждут. От обещанной встречи я жду несмысленной суммы удовольствий, пиршества; я ликую, как ребенок, смеющийся при виде той, однако присутствие которой возмещает и означает полную удовлетворения; передо мной, для меня вот-вот откроется “источник всех благ”.

Лакан

“Я переживаю такие счастливые дни, какие господь приберет для своих святых уединенных, и что бы со мной ни случилось, я не посмею сказать, что не познал радостей, чистейших радостей жизни.”

Верттер

“Сегодня ночью — страшно сознаться — я держал ее

в объятиях, прижимал к своей груди и осыпал поцелуями ее губы, лепетавшие слова любви, взор мой тонул в ее затуманенном негой взоре! Господи! Неужто я преступлен оттого, что для меня блаженство — со всей полнотой вновь переживать те жгучие радости?"

Для Влюбленного-Лунатика Праздник — это ликование, а не взрыв; я наслаждаюсь обедом, беседой, нежностью, твердым обещанием удовольствия, "искусство жить над бездной".

Вертер

Жан-Луи Бут

(Так что же, для вас ничто не значит быть чьим-то праздником?)

ЖАН-ЛУИ БУТ. "Разрушитель интенсивности".

Бант

ПРЕДМЕТЫ. Любой предмет, которого касалось тело любимого, становится частью этого тела, и влюбленный субъект страстно к нему привязывается.

I V Вертера множество фетишистских жестов: он чувствует розовый бант, подаренный ему Шарлоттой на день рождения, записку, которую она ему послала (несмотря на скрипящий на зубах песок), пистолеты, которых она касалась. От любимого человека исходит некая сила, которую ничто не в силах остановить и которая пропитывает все им задетое — пусть даже задетое взглядом: когда Вертеру не удалось повлиять Шарлотту и он посылает к ней своего слугу, то сам этот слуга, на котором остановился ее взгляд, становится для Вертера частью Шарлотты ("Если бы мне не было стыдно, я притянул бы к себе его голову и поцеловал"). Каждый так освященный (приближенный к божеству) предмет становится подобным болонскому камню, который и туснеет ночью лучи, накопленные за день.

Вертер

(Он помещает на место Матери Фаллос — отождествляется с ним. Вертер хочет, чтобы его похоронили с попаренным ему Шарлоттой бантом; в могиле он ложится рядом с Матерью — именно в этом месте и поминают.)

Метонимический предмет оказывается то присутствием (и порождает радость), то отсутствием (и порождает тоску). От чего же зависит его истолкование? — Если я верю, что вот-вот преисполнюсь удовольствия, предмет будет мне приятен, если же я вижу себя покинутым, он станет зловещим.

Лакан

2. Вне этих фетишей в любовном мире предметов нет. Это мир чувственно бедный, абстрактный, выжатый, лишенный аффективных нагрузок; мой взгляд проходит сквозь вещи, не признавая их искусительности; я мертва для всякой чувственности, кроме чувственности "многого тела". Единственное во внешнем мире, что я могу связать со своим состоянием, — общая атмосфера дня, слово "погода" — это одно из измерений Воображаемого (Образ не имеет ни цвета, ни глубины, но он наделен всеми нюансами света и тепла, сообщаясь с любимым телом — которое чувствует себя то хорошо, то плохо — все в целом, в своем единстве). Код японского хаiku требует, чтобы в нем имелось слово, обозначающее тот или иной момент дня и тогда, это "киго", слово-сезон. В записи любовных переживаний сохраняется это "киго" из хаiku — беглый намек на дождь, на вечер или свет, на вес, что омывает и рассеивается.

Халкс

Беседа

ПРИЗНАНИЕ. Склонность влюбленного субъекта, сдержанная чувства, обычно беседовать с любимым человеком о своей любви, о нем, о себе, о них двоих: признания направлены не на заверения в любви, но на бесконечное комментирование формы любовных отношений.

1. Язык — это кожа: я трюсь своей речью о другого. (Точно у меня вместо пальцев слова — или слова заканчиваются пальцами. Моя речь содрогается от асания. Смятение проистекает от двойного контакта: с одной стороны, особая деятельность дискурса ненавязчиво, обиняками фиксирует односложное означаемое, — "я хочу тебя", — наснабжает его, подпитывает, нюансирует, составляет его раскрыться (речь наслаждается, как-то сама себя); с другой стороны, я оборачиваю своими словами другого, ласкаю, задеваю его: я стараюсь пролить это соприкосновение и изо всех сил стараюсь пролить то комментирование, которому подвергаю наши взаимоотношения.

(Любовная речь — это бесконечная, без кульминаций саморасплата; это как бы сношение без организации. Пожалуй, существует и литературная форма такого *coitus reseratus* — прещиозное любезничанье.)

2. Импульс комментария смешается, следует по пути подмен. Поначалу я рассуждаю о наших отношениях перед самим другим — но, может быть, и перед наперником, от второго лица переходя к третьему. А потом от третьего лица перехожу к форме неопределенно-личной: я разрабатываю некий абстрактный дискурс о любви, некую философию сего предмета, возводя свою болтовню в ранг обобщений. Заново проходя отсюда весь путь в обратном направлении, можно сказать, что любое высказывание, имеющее своим предметом любовь (сколько угодно отрешенное по своей манере), фатально включает в себя тайное обращение к кому-то (я адресуясь к человеку, которого вы не знаете, но который присутствует там, куда стремятся все мои максимумы). Возможно, такое адресное обращение наличествует и в "Пире": Алкивиад обращается к желаемому им Агафону, а слушает его психоаналитик Сократ.

Также

при строгой определенности адресата; в дискурсе о любви, будь он философическим, гномическим, лирическим или романтическим, всегда присутствует некая личность, к которой обращаются, пусть даже личность эта переходит в состояние призрака или какого-то будущего создания. Никому не хочется говорить о любви, если не обращаться к кому-нибудь.)

“Когда мой палец незначай...”

ПРИКОСНОВЕНИЯ. Фигура отсылает ко всякому внутреннему дискурсу, вызываемому беглым прикосновением с телом (более точно — с кожей) желанного человека.

Вертер

Палец Вертера незначай дотрагивается до пальца Шарлотты, их ноги соприкасаются под столом. Вертер мог бы отвлечься от смысла этих случайностей; он мог бы телесно сосредоточиться на крошечных зонах касания и наслаждаться вот этим безучастным кусочком пальца или ноги на манер фетишиста, не заботясь об ответе (как и Бог — так и эта этимология — Фетиш не отвечает). Но в том-то и дело, что Вертер не перверсивен, он влюблен: он создает смысл — всегда, повсюду, из ничего, — и именно смысл заставляет его вздрагивать, он находитесь на пылающем костре смысла. Для влюбленного любое прикосновение ставит вопрос об ответе; от кожи требуется ответить.

(Пожатия рук — их неисчислимо много в романах — жест, скрываемый внутри ладони, колена, которое не отодвигается, протиснутая, будто ни в чем не бывало, вдоль спинки дивана рука, на которую мало-помалу клонится голова другого, — это ранский улонок утонченных, потайных знаков; это словно праздник — не чувств, но смысла.)

2. Шарлю берет рассказчика за подбородок и проводит ему слоными магнетическими, "словно пальцы парикмахера", пальцами вплоть до самых ушей. Этот начатый мною ничего не значащий жест продолжится другой моей частью, ничто его физически не прерывает, но он сворачивает в сторону, вводит простую функцию обретает оседлительный смысл — просьбу о любви. (Смысл (судьба) электризует мою руку: я вот-вот прорву непроницаемое тело другого, обжужу его (отвечит он или нет, отдернется или смирится) вступить в игру смысла, я *заставлю его заговорить*. В любовном поле нет ничего априори из ничего: влюбленного, даже, быть может, никакого удовольствия, ничего кроме знаковых, самозабвенной речевой деятельности. При каждом представлении украдкой случается сдвигается система (парадигма) запроса и ответа.

"Tutti sistemati"

ПРИСТРОЕННЫЕ. Влюбленный субъект видит всех его окрестных "пристроенными", у каждого из них, кажется, есть своя прагматико-эмоциональная система договорных связей, из которой сам он чувствует себя исключенным; по этому поводу он испытывает двойственное чувство зависти и насмешки.

1. Вертер хочет пристроиться: "Мне быть ее мужем! О Господи Боже, меня сотворивший, если бы ты даровал мне это счастье, вся жизнь моя была бы беспредельной молитвой, и т.д."; Вертер хочет места, которое уже занято, — места Альберта. Он хочет войти в систему ("пристроенный" звучит по-итальянски как *sistemato*). Ведь система — это целое, в котором все имеют свое место (даже если оно и не очень удачное); супруги, любовники, "треугольники", даже сами маргиналы (наркота, волокиты), вполне уютно обустроившиеся в своей маргинальности.

Вертер

Д. Ф.

леть сущность Семьи; а когда в Гамбурге прогуливаясь вдоль стеклянных стен, за которыми в ожидании покуривают женщины, видишь сущность Проституции.
(Сила структур: вот, вероятно, чего в них желают.)

Альба

ПРОБУЖДЕНИЕ. Различные способы, которыми при пробуждении влюбленный вновь оказывается проникнут заботами своей страсти.

1 Вертер говорит о своей усталости ("Дай мне дострачать до конца: наперекор всей усталости, у меня еще останется на это сил."). В любовных заботах расходуется трата, изнашивающая тело столь же жестоко, как и физический труд. "Я так страдал, — говорит один человек, — и так боролся весь день с образом любимого человека, что вечером крепко выспался". Так и Вертер незаметно до самоубийства доходит и очень долго спит.

Вертер

С. С.

Вертер

Пробуждения грустные, мучительные (от нежности), бессонные, невинные, панические (Октав проносится от беспомощности: "Внезапно память его

Сенатом

С. С. сформулировано С. С.
ПРИДАТЬ "Армане"

прояснилась, и в ней всплыли все его несчастья. От горя не умирают, иначе он умер бы в ту же секунду.”)

“Я пропадаю, я гибну...”

ПРОПАСТЬ. Присутствие подавленности, испытываемый влюбленным субъектом из-за отчуждения или из-за переполнения.

От уязвленности или от счастья, но иногда меня охватывает желание *пропасть*.

Этим утром (в деревне) пасмурно и тихо. Я страдаю (не знаю, по какому случаю). Приходит мысль о самоубийстве, свободная от всякого злопамятства (никого никак не шантажируя); неинтересная мысль — она ни с чем не порывает (ничего не “ломает”), она соответствует цвету (тишине, покинутости) этого утра.

Вертер

В другой день мы под дождем дожидаемся катера на

ВЕРТЕР: “В мыслях моих я пропадаю, я гибну под мощью
них величественных видений” “Я увижу ее [...] Все, да, все
... это поглощено пропастью, исчезло перед этой перспективой”

берегу озера, на сей раз уже от счастья меня настигает тот же приступ подавленности. Итак, подчас на меня наваливается несчастье или радость, за которыми не следует никакого смятения; более никакого пафоса — я не расцелен, а расторгнут; я опадаю, теку, таю. Эта промелькнувшая, чуть попробованная на ощупь (как пробуют ногой воду) мысль может вернуться. В ней нет ничего торжественного. Это именно то, что называется *мижкопостью*.

2. Приступ "пропадания" может начаться от угнетенности, но также и от слиния: мы умрем вместе от нашей любви; открытая смерть растворением в эфире, замкнутая смерть общей могилы.

"Пропасть" есть момент гипноза. Действует внушение, которое приказывает мне исчезнуть, не убивая себя. Отсюда, быть может, мигкость этой пропасти: у меня нет здесь никакой ответственности, акт (смерти) на меня не возлагается: я вверюсь, я передаюсь (кому? Богу? Природе? любви, кроме другого).

Тристан

Ызер

Рейсбрук

"ТРИСТАН": "В благословенную беснуду бесконечного эфира, в твою воынскую душу, бесмерная бесмерность, я погружаюсь и пропадаю без сознания, о нег!" ("Смерть Иоланды")
 БОДИЕР: "В вепернем танцеве, воздушно-гоубом, Мы обменимся сннственнм лнчом. Пропаданно-прнстанным и лодном, как рыдане" ("Смерть любовников").
 РЕЙСБРУК: "... покой без сна"

Если мне случается так пропадать, это значит, что для меня нигде больше нет места, даже в смерти. Образа другого — к которому я прилепился, которым я жил — более нет; иногда катастрофа (нижняя) удалит его, кажется, навсегда, иногда чрезмерное счастье заставляет меня с ним слиться; в любом случае, разлученный или растворенный, я нигде не принаю; передо мной нет ни меня, ни тебя, ни смерти, больше не к чему обратиться речь. (Странно, что именно в предельном акте любовного Воображаемого — уничтожиться из-за своей изнанности из образа или слиния с ним, — свершается падение этого Воображаемого; на краткий миг колебания я теряю свою структуру влюбленного: это какая-то настоящая скорбь, без работы скорби — как бы место без места.)

Влюблен в смерть? Это преувеличение наполовину; *half in love with careful death* (Китс); это смерть, освобожденная от умирания. И вот мой фантазм: слабое кровотоечение, которое не происходит ни из какой точки моего тела, почти немедленно исчезающее меня, с таким расчетом, чтобы я, еще не исчезнув, успел избавиться от страданий. Я на какой-то момент подныриваю в ложном представлении о смерти (ложном, как погнутый ключ); я мыслю смерть *рядом*; я мыслю ее, следуя немислимой логике, я дрейфую за пределы фатальной четы, узлы которой связывают смерть и жизнь, противопоставляя их друг другу.

5. Не является ли "пробасть" всего лишь подавленностью, происходящей ксати? Мне не составило бы труда прочесть в ней не покой, но *эмоцию*. Я маскирую свою скорбь уверенкой; я растворяюсь, рассеиваюсь, чтобы избежать того плотного затора, который делает из меня субъекта *ответственного*; я выхожу прочь — это и есть экстаз.

Сартр

На улице Шерш-Миди, после нелегких вечерних занятий Х... очень здраво объяснял мне — четким голосом, правильными, далекими от чего-либо невыразимого фразами, — что подчас он хочет упасть в обморок; он жалеет, что никогда не может исчезнуть по собственной воле.

Его слова говорили о том, что он имел в виду податься слабости, не сопротивляясь наносимым ему миром ранам; но в то же время он подставлял на место этой исчезающей силы другую силу, другое утверждение, *наперекор всему я беру на себя отказ от смысла, стало быть, отказ от морали*. — Вот что говорил тогда Х...

Сартр, не объясняя, а лишь так утверждая: Общек теории культуры

Проступки

ПРОСТУПКИ. По тому или иному совершенно ничтожному бытовому поводу влюбленный субъект считает, что соделал что-то не так в отношении любимого существа, и испытывает из-за этого чувство вины.

«Едва они приехали на вокзал в ***, как он, ничто не говоря, отыскал по указателю, где должны остановиться вагоны второго класса и вагон-ресторан, но это было, казалось, столь далеко впереди, в самом конце изгибающегося перрона, что он не осмелелся прозвонить предупредительность — уж совсем забывавшую — и проводил туда Х... чтобы там и дожидаться поез. Это, думал он, оттавело бы какое-то малодушие, утолдивой подлинностью а и выдержанному коду, разглагольвание указателем, однако, означать, метания по вокзалу — разве не ответственна такая манера старика, пенсионера? А что, если он одиозен? Какое посмешище! Но не перестав, словно эти люди, что ковыляют в чем-то нагруженные пакетами! — И однако, так как он предположил, покуда минутажд ждал и остано-

вился где-то вдалеке. Х... пришлось, насколько это обаяв, бегом припугнуться вперед, вместе с несколькими юными курортниками в одних плавающих И все, больше он ничего не видел, разве что где-то далеко впереди маячил тулой зад последнего вагона. Никакого знака (не было такой возможности), никакого прощания. Поезд никак не трогался. Он, однако, не осмеливался сдвинуться с места, покинуть перрон, хотя оставаться там было абсолютно бесполезно. Пока поезд (с Х... внутри) стоял на месте, это тоже заставляло стоять какое-то символическое принуждение (очень сильное принуждение при скудной символике). Итак, он туло стоял не шевелясь — не видя ничего кроме далекого поезда, сам никому не видный на пустынном перроне, — и в конце концов ему уже самому стало не терпиться, когда же тронется поезд. Но уйти первым было бы проступком, который, чего доброго, долго не давал бы ему покоя."

2. Всякая трещина в Почитании — проступок: таков закон Куртуазии. Проступок этот происходит, когда я допускаю по отношению к любимому объекту малейший жест независимости; всякий раз, когда, стремясь порвать с порабошением, я пытаюсь "взять на себя" (таков единодушный совет света), и чувствую себя виновным. И, парадоксальным образом, виновен я при этом в облегчении своего бремени, в сокращении непомерной нагрузки моего поклонения, короче, в том, что "добиваюсь успеха"

Куртуазия

(на взгляд света); в общем, меня пугает, что я окажусь сильным, меня делает виновным самообтупление (или его простейший жест).

Всякая боль, всякое несчастье, замечает Ницше, были фальсифицированы идеей вины, проступка: "Мы незаконно отняли у боли ее невинность". (Трагистая любовь (любовный дискурс) все время подпадает под эту фальсификацию. И однако в любви этой присутствует и возможность некоей невинной боли, невинного несчастья (если бы я, верный чистому Воображаемому, воспроизводил в себе только детскую диadu — страдание ребенка, разлученного с матерью); тогда бы я не трогал того, что меня терзает, и мог бы даже *утвердить* страдание. Иначе и была бы невинность страсти: отнюдь не чистота, а просто неприятие Проступка. Влюбленный ведь бы невинен, как невинны садовские герои. К несчастью, это страдание обычно подстрекается его провинником — Виной: я боюсь другого "больше чем своего отца".

Ницше

Цир

Цир" Фред: "Если влюбленный совершит недостойный поступок [...] он больше страдает, если увидит его в этом его друга, чем если бы это был его отец".

Отсутствующий

РАЗЛУКА. Всякий языковой эпизод, организующий сцену отсутствия любимого — какова бы ни была его причина или длительность — и стремящийся превратить это отсутствующее в испытание покинутости.

I Множество песен, мелодий, романсов посвящено любовной разлуке. И тем не менее этой классической фигуры в "Вертере" не обнаруживается. Причина тому проста: здесь любимый объект (Шарлотта) недвижим; удаляется — в некоторый момент — влюбленный субъект (Вертер). А отсутствовать может только другой: другой уходит, я остаюсь. Другой пребывает в состоянии постоянного отбытия, путешествия; он по призванию кочевник, неуловимый; я же, любящий, по противоположному призванию оседлый, неподвижный, всегда в наличности, в ожидании, прицеленный к своему месту, *невостребованный*, словно пакет в дальнем уголке вокзала. Любовная разлука направлена только в одну сторону и может быть высказана лишь с позиций остающегося — а не уезжающего, всегда присутствующее

Вертер

"я" образуется только перед лицом все время отсутствующего "ты". Говорить о разлуке — это значит и самого начала постулировать, что место субъекта и место другого не подлежат перестановке; это ина чит заivity. "Я менее любим, чем люблю".

2. Исторически речь о разлуке ведет Женщина: Женщина оседла, Мужчина — охотник, странник; Женщина верна (она жлет), мужчина — гуляка (он едит по свету, волоочится на стороне). Женщина придает разлуке форму, разрабатывает ее сюжет, поскольку у нее есть на то время, она ткет и поет, песни приращивает, песни за прямой гласят одновременно и о неподвижности (шумом прялки), и о разлуке (вдали — ритмы странствия, морская зыбь, скачка верхом). Отсюда следует, что в каждом мужчине, говорящем о разлуке с другим, проявляется женское: тот мужчина, который жлет и от этого страдает, чудесным образом феминизирован. Мужчина феминизируется не потому, что извращен, а потому, что влюблен. (Миф и утопия: первоначало принадлежало, а грядущее будет принадлежать субъектам, в которых присутствует женское.)

ПЮГО. "По ком ты, женщина, плачешь? — По тому, кого нет" ("Тот, кого нет", стихотворение, положенное на музыку Форе).

Э.Б.: письмо.

Нюгта мне удастся сносно претерпевать разлуку. Тогда я "нормален": я подравниваю под то, как "исе" переносят отъезд "дорогого человека", я соизмеряю дела подчиняюсь муштре, благодаря которой в раннем детстве мне привили привычку разлучаться с матерью — что не переставало, однако, быть изначально мучительным (чтобы не сказать доводящим до безумия). Я веду себя как успешно отпавший от груди субъект; я умею питаться — *в ожидании* — иным, нежели материнская грудь.

Та сносно претерпеваемая разлука — не что иное как забвение. Время от времени я оказываюсь невзрел. Таково условие моего выживания; ибо если бы я не забывал, я бы умер. Влюбленный, который иногда не забывает, умирает от чрезмерной усталости и перенапряжения памяти (таков Вертер).

Вертер

(Ребенком я ничего не забывал: нескончаемые дни, дни покинутости, когда Мать работала вдали; по вечерам я шел дожидаться ее возвращения на остановку автобуса U-bis у станции Север-Бабилон; автобусы проходили один за другим, ее не было ни в одном из них.)

1 От этого забвения я пробуждаюсь — и очень быстро. Торопливо восстанавливаю в себе память и раздрай. Из тела исходит слово (классическое), которое именует эмоцию разлуки: *воздыхать*. "Возды-

хоть по телесному присутствию"; две половинки андрогина воздыхают друг по другу, словно дыхание каждой из них неполно и хочет смешаться с другим, образ объятия, поскольку оно сливает два образа в один-единственный; в любовной разлуке я при-
 скурбно *отстаиваю*, отклеившийся образ, который сохнет, желтеет, корчится.

(Как, разве желание не всегда одно и то же, присутствует ли его объект или отсутствует? Разве объект не отсутствует *всегда*? — Нет, это не одно и то же томяние; имеется два слова: *Pothos* — при желании отсутствующего человека и *Нигерос*, более пылкое, при желании человека присутствующего.)

5. Я без конца обращаюсь к отсутствующему с речами о разлуке с ним; ситуация в общем и целом несслыханная; другой отсутствует как референт, присутствует как адресат. Из этого необыкновенного разрыва рождается какое-то невыносимое настоящее время; я зажат между двумя временами, временем

ДИДРО "Губы ко мне склонил,
 Пусть у меня из уст
 Душа переидет в твои."

("Песенка в духе романа")
 ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК: по Дегилу.

референции и временем адресации — ты уехал (о чем я и жалею), ты здесь (поскольку я к тебе адресуюсь). Теперь я знаю, что такое настоящее, это трудное время: беспримесный участок тревоги.

Разлука тянется, мне нужно ее как-то вынести. Вот я и начинаю *манипулировать*: преобразовать разрыв времени в возвратно-поступательное движение, проигрывать ритм, открывать языковую сцену (язык рождается из разлуки; ребенок, приваивая на ниточку катушку, отпускает ее подальше и вновь к себе притягивает, изображая уход и возвращение матери, — вот и создана парадигма). Разлука становится активной практикой, *занятостью* (которая не дает мне заняться ничем другим); происходит создание многоуровневого сюжета (сомнения, упреки, желания, меланхолия). Эта языковая инсценировка отодвигает смерть другого, как утверждают, время, когда ребенок еще думает, что его мать отсутствует, и время, когда он считает, что она уже умерла, разделяет очень короткий промежуток. Манипулировать разлукой — значит растягивать этот момент, оттягивать как только возможно тот миг, когда другой мог бы бесчувственно переместиться из разлуки в смерть.

6. Фигурой фрустрации могло бы быть Присутствие (я каждый день вижу другого и однако этим не вполне удовлетворен; реально объект здесь, но воображаемо мне продолжает его неоставать). Фигурой кастрации могла бы быть Прерывистость (и согласен

покинуть другого "без слез", я смиряюсь с трауром по отношениям с ним, я умею *забывать*). Разлука — фигура лишения; я сразу и желаю, и испытываю нужду. Желание склеивается с нуждой: таков навязчиво повторяющийся факт любовного чувства.

Рейсбрук

("Желание — здесь, пыльное, вечное; но Бог превращает его, и воздетым рукам Желания никогда не достинуть обожаемой полноты." Речь Разлуки — текст с двумя идеограммами: *воздетые руки Желания* и *протянутые руки Нруды*. Я колеблюсь, болтаюсь как маятник между фаллическим образом воздетых рук и младенческим образом протянутых рук.)

7. Я в одиночестве сажусь за столик кафе; со мной подходят поздороваться; я чувствую себя в окружении людей, меня ищут, мне льстят. Но другой отсутствует; я вызываю его в самом себе, чтобы он удержал меня на грани этого подстерегающего меня светского любезничания. Я вызываю к его "истине" (истине, ощущение которой он у меня вызывает) против истерии обольщения, в которую я явственно соскальзываю. Я возлагаю ответственность за свою светскость на разлуку с другим; я *взываю* к его защите, к его возвращению; пусть явится другой, пусть выручит меня, словно мать, пришедшая за своим ребенком, из светского блеска, из социального самодовольства, пусть вернет мне "благотворную интимность, серьезность" мира любовного.

(Х... говорил мне, что любовь предохраняла его от светской суеты — групповых амбиций, погони за успехом, всяких махинаций, альянсов, расколов, ролей, властных инстанций; любовь превратила его в социальный отброс, чем он и наслаждался.)

х. Вот что гласит один буддийский коан: "Учитель долго, очень долго держит голову своего ученика под водой; мало-помалу пузырьки воздуха становятся все реже; в последний момент учитель вытаскивает ученика из воды, приводит его в чувство: когда ты станешь так же желать истины, как желал воздуха, тогда ты ее и узнаешь". Разлука с другим держит меня головой в воде; я постепенно задыхаюсь, мне не хватает воздуха; и вот посредством этого удушья я и восстанавливаю свою "истину" и подготавливаю Неуступчивость любви.

С.: коан, сообщенный С.С.

Ревность

РЕВНОСТЬ. "Чувство, рождающееся в любви и пристрастии к кому-либо, что любимый человек предпочтет кого-то другому." (Littre)

1. Ревнивец в романе не Вертер, а г-н Шмидт, жених Фредерики, человек с дурным характером. К Вертеру ревность приходит через образы (видеть, как рука Альберта обвивает талию Шарлотты), а не через мысль. Дело в том, что книга эта устроена (и в этом ее красота) трагически, а не психологически. Вертер не ненавидит Альберта; просто Альберт занимает желанное место — это противник (в прямом смысле конкурент), а не враг: он вовсе не "ненавистен". В письмах к Вильгельму Вертер не высказывает особой ревности. Лишь когда после его признаний начинается финальное повествование, соперничество становится острым, резким, словно ревность проявляется из простого перехода от "я" к "он", от дискурса ноображаемого (насыщенного другим) к дискурсу Другого — законным голосом которого и является Повествование.

Вертер

Нурси

У прухтовского рассказчика не много общего с Вертером. Он ведь, собственно, даже и не влюблен. Он лишь ревнует; в нем нет ничего от "лунатика", разве что когда он любит — влюбленно — Мать (бабушку).

Таслеман

2. Вертер пленен образом: Шарлотта нарекает ломти хлеба и раздает их своим братьям и сестрам. Шарлотта — сама пирог, и пирог этот делит, каждому свой ломоть; я не один — ни в чем не один, у меня есть братья, сестры, я должен делиться, должен примириться с дележом; ведь даже ботинки Судьбы — одновременно и богини Дележа, Мойры, последние из которых — Немая. Смерть. Кроме того, если я не приемлю дележа любимого человека, то я отрицаю его совершенство, ибо совершенству свойственно быть делимым: Мелита делится собой, ибо она совершенна, и Гиперрион страдает от этого: "Тоска моя была поистине безгранична. Мне следовало удалиться". Таким образом, я страдаю дважды: и от самого дележа, и от своей неспособности вынести его благородство.

Гельдерлин

ТАСЛЕМАН ДЕ РЕО. Людовик XIII. "Его любовные увлечения были пристрастными: из чувств влюбленного он выдвигал ревность" ("Занимательные истории").
ГЕЛЬДЕРЛИН. "Гиперрион".

Фрейд

3. "Когда я люблю, я сугубый собственник", — говорит Фрейд (которого можно здесь принять за эталон нормальности). Положено быть ревнивым. Отказаться от ревности ("быть совершенством") — значит, стало быть, преступить закон. Зудейка пыталась соблазнить Юсуфа, а муж этим не возмущен; скандал этот нуждается в объяснении — сцена разворачивается в Египте, а Египет находится под знаком Золиака, исключающим ревность, под Близнецами. (Обратный конформизм: не быть ревнивым, осуждать собственничество в любви, жить в групповом союзе и т.д. — Да неужели! — посмотрим, что же тут на самом деле: а что если я принуждаю себя не ревновать, так как этого стесняюсь? Ревность — это так уродливо, так буржуазно; это недостойная озбоченность, *usurpie* (*zèle*) — вот что мы отвергаем.)

Этимология

4. Как ревнивец я мучим четырьмя: поскольку ревную, поскольку себя в этом упрекаю, поскольку боюсь, что моя ревность обидит другого, поскольку покориюсь банальности; я страдаю оттого, что исключен, агрессивен, безумен и зауряден.

ФРЕЙД. "Переписка"

ДЖЕДИДИ. Зудейка "чуть-чуть" добилась своего. Юсуф поддался "на москитное крылашко", чтобы летела не могла поставить под сомнение его мужественность.

ЭТИМОЛОГИЯ: *erflos* (*zélos*) — *zealous* — *jalous*. "ревнивый" (французское слово, перенятое у трубадуров).

11*

Резонанс

РЕЗОНАНС. Фундаментальный настрой субъективности влюбленного: слово, образ болезненно откликаются в эмоциональном сознании субъекта.

1. Резонирует во мне то, что я узнаю через свое тело: нечто тонкое, едва уловимое пробуждает внезапно это тело, до тех пор дремавшее в рассудочно-знании общей ситуации; какое-нибудь слово, образ, мысль действуют, словно удар хлыста. Мое внутреннее тело начинает вибрировать, будто сотрясаемое откликающимися и перекрывающими друг друга трубами; возбуждение оставляет след, след этот расширяется, и (более или менее быстро) все оказывается разорено. В любовном воображаемом ничто не отличается ничтожнейшую провокацию от в самом деле важного факта; время делает рывок как вперед (мне в голову приходят катастрофические предсказания), так и назад (я с ужасом вспоминаю "прежние случаи"); от ничтожного толчка вздымаюсь и подхватывает меня целый дискурс воспоминаний.

Нише
нация и смерти: это царство памяти, оружие резонанса — "злупамятства".

Дидро
(Резонанс проистекает из "непредвиденного случая, который [...] внезапно меняет состояние персонажей"; это *театральный эффект*, "выделенный момент" некоей картины: патетическое изображение субъекта — разоренного, утнетенного и т. д.)

2. Пространство резонанса — это тело, воображаемое тело, столь "связное" (слитное), что я не могу жить в нем, не ощущая какого-то общего смятения. Это смятение (аналогичное краске, которая заливает лицо от стыда или эмоций) — боязнь. При обычной боязни — той, что предшествует какому-либо испытанию, — я вижу себя в будущем провалившимся, оскандалившимся, разоблаченным самозванцем. При боязни любовной я боюсь своего собственного уничтожения, которое я вдруг прозреваю — верное, во всех подробностях — при вспышке слова или образа.

Дидро

НИШЕ: по Делёзу
ДИДРО: "Слово — не предмет, но вспышка, при свете которой его заметишь".

3. Запутавшись среди фраз, Флобер бросался на свой диван: он знал это "маринадом". Если нечто резонирует во мне слишком сильно, оно производит в моем теле такой шум, что я вынужден оставить все занятия, я ложусь на кровать и, не сопротивляясь, даю разгуляться в себе "внутренней буре"; в противоположность лезнскому монаху, от образов опустошающемуся, я позволяю им себя наполнить, я до самого конца испытываю их торжес. Депрессия, стало быть, обладает собственным — координированным — жестом, и именно это ее ограничивает, ведь достаточно, чтобы в какой-то момент я мог подменить его каким-то другим (пусть даже пустым) жестом (встать, подойти к столу, не обязательно сразу принимаясь за работу), и резонанс тут же слабеет и уступает место хандре. Кровать (лнем) — место Воображаемого; а стол, что бы за ним ни делали, — снова реальность.

Рембрук

4. Х... сообщает мне о касающемся меня неприятном случае. Этот случай резонирует во мне двояко: с одной стороны, я принимаю близко к сердцу сам предмет этого сообщения, негодую на его ложность, хочу его опровергнуть и т. д.; с другой, отчетливо различаю и подспудный импульс агрессивности, который подтолкнул Х... — почти неосознанно для него самого — передать мне обильную информацию. Традиционная лингвистика ограничилась бы анализом самого сообщения; напротив, активная Филология прежде всего стремилась бы интерпретировать

тировать, оценить силу (в данном случае реактивную), которая его направляет (или притягивает). Ну а как же поступаю я? Я сопрягаю обе лингвистики, усиливая одну другой; я болезненно обосновываюсь в самой субстанции сообщения (т. е. содержанию слова), в то же время с подозрительностью и горечью рассматривая во всех деталях стоящую за ней силу; я проигрываю по обоим счетам, ранен со всех сторон. Это и есть резонанс — ревностно практикуемое тщательное вслушивание; в противоположность психоаналитику (и не без причин), как нельзя далекий от того, чтобы "плавать", пока другой говорит, я *всёцело* слушаю, во вполне сознательном состоянии; я не могу помешать себе все расслышать, и мучительно для меня сама чистота этого вслушивания: кто смог бы вывести без страданий множественный и однако очищенный от всякого "шума" смысл? Резонанс превращает выслушиваемое в умопостижимый гам, а влюбленного — в слушателя-монстра, превращенного в один огромный слуховой орган, — словно само вслушивание перешло в состояние высказывания: во мне говорит ухо.

Мысли о самоубийстве

САМОУБИЙСТВО. В поле любовной страсти желание самоубийства возникает часто, его вызывает любая мелочь.

1. Из-за малейшей обиды я хочу покончить с собой; любовному самоубийству, когда о нем помышляют, нет дела до мотива. Его идея проста: это легкомысленная, простенькая идея, как бы стремительная алгебраическая формула, в которой я испытываю потребность в данный момент своего дискурса, я не придаю ей никакой содержательной наполненности, не предвижу тяжёлых обстоятельств и вульгарных последствий смерти; я еле-еле сознаю, как с собой покончить. Это фраза, всего только фраза, которую я мрачно лелею, но от которой меня может отвлечь любая пустяк: "И человек, только что целых сорок пять минут помышлявший о самоубийстве, тут же влез на стул и снял с книжной полки каталог зеркал сен-гобенской фабрики".

Стефан

СТЕНДАЛЬ: "Арман"

2. Подчас, живо озаренный каким-либо ничтожным обстоятельством и захваченный в порожденный им резонанс, я вдруг вижу себя попавшим в ловушку, запертым в какой-то безвыходной ситуации (мешаете); есть только два выхода ("либо... либо..."), и они оба в равной степени закрыты, с обеих сторон мне только и остается, что молчать. Тогда меня спасает мысль о самоубийстве, ибо *я могу о ней говорить* (и непременно этим пользоваться); я возрождаюсь и окрашиваю эту мысль в цвета жизни — либо агрессивное написание ее против любимого объекта (хорошо известный шантаж), либо фантазматически соединяюсь с ним в смерти ("Я сойду в могилу, чтоб к тебе прижаться").

Гейне

3. После долгих дискуссий ученые пришли к выводу, что животные не кончают жизнь самоубийством, самое большее, у некоторых из них — лошадей, собак — бывает желание себя искалечить. Однако как раз по поводу лошадей Вертер намекает на *благоприятство*, которым отмечено любое самоубийство: "Рассказывают, что существует такая благородная порода коней, которые по инстинкту прокусывают себе вену, чтобы легче было лышать, когда их чересчур разгорячат и загонят. Мне тоже часто хочется вскрыть себе вену и обрести вечную свободу".

Вертер

Неумное замечание Жюль: "Только что перечитал "Вертера" — не без раздражения, подавив, как мно-го времени заняло у него умереть [что совершенно не так]. Все никак не кончится, и постепенно воз-никает желание подтолкнуть его за плечи. Четыре или пять раз, когда надеешься, что он уже испускает последний вздох, дальше следует еще один, еще бо-лее последний [...] нет терпения выносить эти его размозженные уходы". Жюль не знает, что в любовном романе герой *реален* (поскольку сделан из исключи-тельно проективной материи, в чем и соизмеряет себя каждый влюбленный субъект), и что требует он смерти настоящего человека. *моей* смерти.

Жюль

Сговор

СГОВОР. Субъект воображает, что разговаривает о любимом человеке с каким-то соперником, и этот образ причудливо развивается в нем приятное чувство общности.

1. Тот/та, с кем я могу разговаривать о любимом, это тот/та, кто любит его, так же как и я, как я; это симметричный мне персонаж, мой соперник, мой конкурент (соперничество есть вопрос места). Я могу наконец-то обсудить другого с тем, кто *его знает*; тут проявляется равенство знания, наслаждение от взаимной включенности; при таком обсуждении объект не бывает ни удален, ни разорван; он остается внутри нашего двойного дискурса, им предостережен. Я сливаюсь с Образом и в то же время с этим вторым зеркалом, которое отражает мою суть (на лице соперника я читаю мой страх, мою ревность). Мы ведем деловитую болтовню, притормозив всякую ревность, — вокруг того отсутствующего, чью объективную природу подкрепляют два «идеально-правдивых» взгляда; мы заняты строго выверенным, безошибочным экспериментом — имеемся два

наблюдателя и оба наблюдения производятся в одних и тех же условиях; объект *доказуем* — я обнаруживаю, что *я прав* (в своем счастье, уязвленности, обестокоенности).

(Стовор (copniveness) — от *copnive*, одновременно означающего: я подмигиваю, жмурюсь, закрываю глаза.)

Этимология

2. Отсюда следующий парадокс: в наших тройственных отношениях чуть ли не *лишним* оказывается сам любимый человек. Это можно понять по некоторым моментам *замешательства*. Когда на моего соперника жалуются, принимает его сам любимый объект, то я не знаю, как отвечать на эту жалобу: с одной стороны, "благородно" не воспользоваться признанием, которое мне на руку — как бы "подкрепляет" мою позицию; а с другой, я осматриваю и знаю, что сам занимаю такое же положение, как и мой конкурент, и что раз так, раз упрямлены всякая психология и всякие ценности, мне тоже ничто не сможет помешать оказаться однажды объектом принижения. А иногда я сам выступаю перед другим с похвалами сопернику (чтобы быть "великодушным"?), против чего другой странно возражает (в угоду мне?).

3. Ревность — уравнение с тремя переставляемыми (неразрешимыми) переменными; ревнуешь всегда сразу двоих — я ревную и того, кого люблю, и того, кого любит тот. Обозначено (так называется по-итальянски "соперник") мною *тоже* любим: он интресует, интригует меня, вызывает ко мне (см. "Вечного мужа" Достоевского).

Д. Ф.

Сердце

СЕРДЦЕ. Это слово подходит для обозначения естественных порывов и желаний, но одно остается неизменным: сердце становится предметом дара — либо неузнанного, либо отвергнутого.

1. Сердце — это орган желания (сердце напрягается, опадает и т. п., наподобие полового члена), поскольку то заново рождается в поле Воображаемого. Что делает мир, другой с моим желанием? Вот беспокойство, вбирающее в себя все сердечные порывы, все сердечные "проблемы".

Верттер

Верттер жалуется на некоего князя: "Он во мне ценит более ум и знания, чем сердце, хотя оно — единственная моя гордость [...] Ведь то, что я знаю, узнать может всякий, а сердце такое лишь у меня". Вы ждете меня там, куда я не хочу идти; вы любите меня за то, в чем меня нет. Идти иначе: у меня и сейчас разные интересы; и, к моему несчастью, делится

при этом мое "я", мне не интересен (говорит Вертер) мой ум; а вам не интересно мое сердце.

3. Сердце — это то, что я, как полагаю, приношу в дар. Каждый раз, когда дар этот отсылают мне обратно, мало сказать вслед за Вертером, что сердце — то, что остается от меня, если отнять весь ум, мне приписываемый, но мною не желаемый; сердце — то, что остается мне, и то сердце, которое остается у меня на сердце, — это сердце тяжелое; тяжелое отливом, наполнившим его собою (только у влюбленного и ребенка бывает тяжелое сердце).

(Х... должен уехать на несколько недель, а может и больше; в последний момент он хочет купить себе в дорогу часы; кноскерша жеманничает с ним: "Может быть, возьмете мой? Вы должны быть, были совсем-совсем юны, когда они столько стоили и т. д."; она не знает, что у меня *тяжело на сердце*.)

Корабль-призрак

СКИТАНИЯ. Хотя всякая любовь переживается как единственная и субъект отвергает саму идею повторить ее потом где-то еще, подчас он подмечает в себе своего рода диффузию любовного желания; тогда он понимает, что обречен скитаться от одной любви к другой до самой смерти.

1. Как кончается любовь? — А что, разве она кончается? В общем-то никто — кроме других — об этом никогда ничего не знает; своего рода невинность маскирует конец этой истории, которая мыслится, утверждалась, переживалась под знаком вечности. Что бы ни случилось с любимым объектом, исчезает ли он или переходит в область Дружбы, в любом случае я даже не замечаю, как он пропадает, кончившаяся любовь удаляется в иной мир наподобие космического корабля, переставшего давать сигналы; любимый человек отделился во мне с шумом, чуть ли не с грохотом, и вот он вдруг *заглох* (другой всегда исчезает не тогда и не так, как этого ждут). Это явление вызвано законом любовного дискурса:

я (влюбившийся субъект) не могу сам выстроить до конца историю своей любви: я слагаю (излагаю) ее только в самом начале; конец этой истории, так же как моя собственная смерть, принадлежит другим; им писать о ней роман, мифическое повествование извне.

2. Я все время действую — упорствую в действии, что бы мне ни говорили и как бы я ни бывал обескуражен, — как будто любовь способна однажды дать мне полное удовлетворение, как будто Высшее Благо возможно. Отсюда и та любопытная диалектика, которая заставляет без тени смущения менять одну абсолютную любовь на другую, словно посредством любви я получаю доступ к иной логике (где абсолют уже не обязан быть уникальным), к иному времени (от любви к любви я мгновенно переключаюсь как бы по вертикали), к иной музыке (звук, лишенный памяти, оторванный от всякой конструкции, забывший все предшествующее и все дальнейшее, — этот звук музыkalен сам по себе). Я ишу объект, делаю первые шаги и попытки, захожу все дальше, мучусь стремглав — но никогда не сознаю наступления конца, о Фениксе не говорю, что он умирает, но лишь что он возрождается (я, значит, могу возрождаться, не умирая?).

Коль скоро я не получаю полного удовлетворения и тем не менее *тебя не убиваю*, то любовные скитания неизбежны. Их знал и сам Вертер — переходя от "белкой Леоноры" к Шарлотте; правда, дальше это

Вертер:

движение заклинило; но если бы Вертер выжил, он стал бы снова писать те же письма другой женщине.

3. В любовных скитаниях есть и комическая сторона: это как балет, более или менее стремительный в зависимости от приты неверного субъекта; но это также и масштабная опера. Проклятый Голландец обречен скитаться по морям, пока не отыщет верную навек женщину. Я и есть этот Летучий Голландец; я не могу перестать скитаться (любить) в силу некоей древней печати, которая в давно минувшую пору в глубоком детстве, посвятила меня божеству Воображаемого, поразив речевой магией, которая влечет меня говорить "Я люблю тебя" на каждой новой остановке, пока кто-то другой не подхватит эти слова и мне их не вернет; но никто не может взять на себя этот невозможный ответ (невыносимый по своей полноте), и скитания продолжаютс

4. На протяжении жизни человека все его любовные "неудачи" наминают одна другую (и не без причин: все они проистекают из одного и того же недостатка). Х... и У... не сумели (не смогли, не захотели) ответить на мой "запрос", присоединиться к моему "истине", они ни на йоту не сдвинули свою

Р. Б. Бессела

систему; для меня один просто повторил другого. И однако Х... и У... несравнимы друг с другом; именно в их различии, составляющем образец бесконечно возобновляемого различия, я и черпаю энергию, чтобы начать заново. "Вечная изменчивость" (*in ipsa constantia constans*), которой я одушевляю, отнюдь не отождествляет всех встреченных мною в рамках одного и того же функционального типа (не отвечать на мой вопрос), а яростно расторгает их мнимую общность; скитание — не однообразная линия, а переливающаяся грани; повторяющимся является оттенок. И я так и перехожу до самого конца гобелена от одного оттенка к другому (оттенок — это то последнее состояние цвета, которое не может быть названо; оттенок — это неподатливое).

Бенжамен
Констан

IN INCONSTANTIA CONSTANS — Постоянен в непостоянстве (*лат.*); обыгрывается фамилия Бенжамена Констан — *Constans*. — *Прим. перев.*

Темные очки

СКРЫВАТЬ. *Фигура нерешительности: влюбленный субъект спрашивает себя не о том, обаявать ли любимому, что его любит (это не фигура признания), но о том, в какой мере скрывать от него "возмущения" (превращения) своей страсти: ее желания, невзгоды, вообще ее неумеренность (на расписном языке — ее неистовство).*

I. Х... уехал в отпуск без меня и со времени отъезда не подал мне никаких признаков жизни; что это — несчастный случай? почтовая забастовка? равнодушные? осуществление мимолетного желания пожить в свое удовольствие ("Собственная юность оглушает его, он ничего не слышит")? или простая невинность? Я тревожусь все больше и больше, прохожу сквозь все акты драмы ожидания. Но, когда Х... тем или иным образом вновь объявится, а он не может этого не сделать (мысль, которая должна была бы немедленно сделать напрасной любую тревогу), что я ему скажу? Должен ли я скрывать от него мое беспокойство — теперь уже оставшееся в прошлом ("Ну, как ты?")? Дать ему прорваться агрессивно ("Чехо-

Постоян-
де Семин

рошо так, ты все-таки мог бы..." или страшно ("Как ты меня встревожил?") Или же деликатно, слегка дать почувствовать свое беспокойство, чтобы оно было известно, но не докучало другому ("Я немного беспокоился..."). Меня обуревают вторичная тревога: нужно решить, насколько публичной я сделаю свою первичную тревогу.

2. Я включен в двойной дискурс, из которого не могу выйти. С одной стороны, я говорю себе: а если другому — так уж он устроен — нужна моя просьба? Не буду ли я тогда оправдан в том, что поддался бужельному высказыванию, лирическому выражению моей "страсти"? Неумеренность, безумие... не в них ли моя истина, моя сила? А если эта истина, эта сила в конце концов произведет впечатление?

Но, с другой стороны, я говорю себе: знаки моей страсти угрожают задушить другого. Тогда не нужно ли, *именно потому, что я люблю его*, скрыть, сколь сильно я его люблю? Я вижу другого двойным взглядом: то он видится мне как объект, то как субъект; я колеблюсь между тиранией и жертвенностью. Таким образом, я втягиваюсь в замкнутый круг: если я люблю другого, я обязан желать ему добра; но тем самым себе я причиняю только зло; ловушка — я обречен быть либо святым, либо чудовищем: святым не могу, чудовищем не хочу; а потому я тяну с решением — показываю свою страсть *немного*.

3. Надеть на свою страсть маску слержанности (бесстрастности) — в этом истинно геройская доблесть: "Недостойно великой души проявлять вонне испытываемые ею треволнения" (Клотильда де Во); капитан Пас, герой Бальзака, выдумывает себе ложную любовницу, чтобы нагнать скрыть от жены своего лучшего друга, что он ее до смерти любит.

Однако полностью скрыть страсть (или хотя бы ее неумеренность) немислимо: не потому, что человеческий субъект слишком слаб, но потому, что страсть по сути создана, чтобы быть видимой; нужно, чтобы само скрывание было на виду: *знайте, что я сейчас кое-что от вас скрываю* — таков деятельный парадокс, который я должен разрешить; нужно, чтобы *в одно и то же время* это было и известно и неизвестно, — чтобы было известно, что я не хочу этого показывать; таковое сообщение, которое я адресую другому. *L'agaceur pousse* — я выступаю, указывая пальцем на свою маску; я налагаю маску на свою страсть, но скромным (и изворотливым) пальцем я на эту маску укажу. В конечном счете у любой страсти бывает зритель: на смертном одре капитан Пас не может удержаться и пишет женщине, которую он безмолвно любил; нет любовных жертв без публичного театра, знак всегда выходит победителем.

4. Представим, что я плакал по какому-то поводу, которого другой даже не осознал (плакать — часть нормальной деятельности влюбленного тела), и, *чтобы этого не было видно*, укрываю свои набухшие глаза за темными очками (прекрасный пример психоаналитического отрицания: обратить себе взгляд, чтобы не быть видимым). Жест расчетливо целеустремленный: я хочу сохранить моральные преимущества стоицизма, "достоинства" (воображаю себя Клодией де Во), и в то же время, противореча сам себе, спровоцировать нежный вопрос ("Что это с тобой?"); я хочу быть одновременно достойным и жалостливым, и восхищения, хочу быть в один и тот же момент ребенком и взрослым. Поступая так, я веду рискованную игру: ибо всегда возможно, что другой просто не спросит об этих непривычных очках, что в факте он не увидит никакого знака.

5. Дабы слегка давать понять, что я страдаю, чтобы скрывать безо лжи, я стану пользоваться хитроумными недомолвками: я буду разделять экономику своих знаков.

Задача словесных знаков будет замалчивать, маскировать, вводить в заблуждение; я никогда не стану упоминать *на словах* о неумеренности моего чувства. Ничего не сказав о терзающей меня тревоге, я всегда смогу, когда она пройдет, успокаивать себя тем, что никто ничего о ней не узнал. Могущество языка: со своей речью я могу делать все — даже (и прежде всего) *ничего не говорить*.

Я могу делать все со своей речью, *но не со своим телом*. О том, что я скрываю речью, говорит тело. Я могу по своему усмотрению моделировать свое сообщение, но не свой голос. По моему голосу, что бы он ни говорил, другой узнает, что "со мной что-то не так". Я лжец (умолчанием), но не актер. Мое тело — упрямый ребенок, моя речь — всяема цивилизованный взрослый...

6. ...так что длинная череда усилий быть сдержанным в словах (мои "знаки утиливости") может вдруг проявиться каким-то всезахватывающим побочным проявлением: например, приступ рыданий перед ошеломленным взором другого разом сведет на нет все усилия (и эффекты) долго сдерживаемой речи. Меня прорвало: *узнай же Федру и все неистовство ее*.

События, помехи, препоны

СЛУЧАЙНОСТИ. *Мелкие события, происшествия, помехи, незначительные, ничтожные, легкие неровности, ложного существования, всякое фактическое ядринко, твоим резонансом прерывающее нацеленность влюбленного субъекта на собственное счастье, как будто случай интригует против него.*

1. "Поскольку тем утром у X... было хорошее настроение, поскольку я получил от X... подарок, поскольку мы удачно договорились о следующем свидании... — но, поскольку — внезапно — тем же вечером я встретил X... в сопровождении Y..., поскольку мне показалось, что они зашептались, заведя меня, поскольку встреча эта продемонстрировала всю двусмысленность ситуации и, быть может, даже двуличность X... — то эйфория прервалась".

2. Инцидент ничтожен (он всегда ничтожен), но он стигматизирует к себе весь мой язык. Я тут же превращаю его в важное событие, *замышленное* чем-то вроде судьбы. На меня падает, увлекая все за собой, какой-то коллапс. Бесчисленные едва заметные обстоятельства сплетаются при этом в черное покрывало Майи, гобелен из иллюзий, смыслов, слов. Происходящее со мной я принимаю *классифицировать*. Теперь этот инцидент уже обязательно будет проступать неровностью, словно го-рошина под двадцатью матрасами принцессы; наподобие бурно множасьей во сне дневной мысли, он станет распорядителем любовной речи, которая принесет плоды благодаря капиталу Воображаемого.

Андреас

Фред

3. В инциденте меня задерживает и потом резонирует во мне не его причина, а структура. Ко мне, словно сдерживаемая со стола скатерть, стягивается вся структура отношения — со своими релутами, лопушками, туниками (так в крошечной линзе, украшающей перламутровую авторучку, мне виден Париж с Эйфелевой башней). Я никого не упрекаю, не подозреваю, не ишу улик; я с ужасом вижу *размах* ситуации, в которую попал; я человек не злопамятства, а фатальности.

(Для меня инцидент представляет собой знак, а не индекс, элемент системы, а не плесень причинности.)

4. Подчас инцидент истерически производится моим собственным телом: предлагаю встречу, торжественное признание, от которого жду благотворных результатов, — и сам же их срываю болю в животе или гриппом — всевозможными заместителями истерической афонии.

“Мне больно за другого”

СОСТРАДАНИЕ. Субъект испытывает чувство острого сострадания по отношению к любимому объекту всякий раз, когда видит, чувствует или знает, что тот несчастен или находится в опасности по той или иной причине, внешней по отношению к самим любовным отношениям.

1. “Предположив, что мы сопереживаем другому в его собственных переживаниях — то, что Шопенгауэр называет *состраданием* и что более точно следовало бы назвать единением в страданиях, единственным страданием, — мы должны будем его возненавидеть, когда он сам, как Паскаль, считает себя этого достойным.” Если другой страдает от галлюцинаций, если он боится сойти с ума, мне следует галлюцинировать и самому, я и сам должен свихнуться. На самом деле, какова бы ни была сила любви, этого не происходит: я смущен, встревожен, ибо ужасно видеть,

Нише

Мише

НИШЕ. “Утренняя заря”. I, 63.

МИШЕ. говоря. “Мне больно за Францию”.

12 — 612

353

как люди, которых любишь, страдают, но остаюсь в то же время сух, непроницаем. Мое отождествление несовершенное: я — Мать (другой вызывает у меня заботу), но недостаточно Мать; я слишком суетлив — и тем более суетлив, чем более я слержан в глубине души. Ведь, "искренне" отождествляясь с напастями другого, я вычитываю в этих напастях, что они происходят и *без меня* и что, будучи несчастным сам по себе, другой тем самым меня покидает; если он страдает, когда не я тому причиной, значит для него не в счет: его страдание меня упраздняет, поскольку конституирует его вне меня.

2. И тогда все преворачивается: поскольку другой страдает без меня, к чему страдать на его месте? Его несчастье уносит его далеко от меня, я могу только запыхавшись бежать за ним, не надеясь когда-либо догнать его, слиться с ним. Лучше уж я отдалюсь от него чуть-чуть, поучусь жить немного вдалеке. Пусть вынырнет подавленное слово, которое окажется на языке у любого субъекта, стоит ему пережить смерть другого: "Ну что ж, будем жить дальше!"

3. Я буду, стало быть, страдать с другим, но *без нажима*, не очертя голову. Такому поведению, одновременно очень эмоциональному и очень рассудочному, очень влюбленному и очень окультуренному,

"Мне больно за другого"

можно дать имя: это *деликатность*; она словно "здоровая" (цивилизованная, художественная) форма сострадания (Ата — Богиня смятения, но Платон говорит о ее деликатности: ее нога крылата, она касается легко).

при

Сплетня

СПЛЕТНЯ. Уязвленность влюбленного субъекта, обнаруживающего, что любимый человек попал в "сплетни", и слышащего, как о нем пошло судачит.

1. По дороге из Фалера какому-то человеку скучно. Тут он замечает другого, идущего впереди, его окликает и просит, чтобы тот рассказал ему о пире, в данном Агафоне. Так рождается теория любви: из случайности, из скуки, из желания поболтать или, если угодно, из *сплетни* длиной в три километра. На знаменитом Пире присутствовал Аристодем; он рассказал о нем Аполлодору, каковой на пути из Фалера и рассказывает о нем Главкону (человеку, как сказано, неискнутому в философии), а затем, через посредство кнители, рассказывает о нем и нам самим. До сих пор о нем рассуждающим. "Пир", стало быть, не только "беседа" (мы разгова-

Пир

"Пир" начало.

ринаем о каком-то вопросе), но еще и сплетня (мы разговариваем между собой о других людях).

Произведение это, следовательно, поддежит ведению двух обычно подаваемых лингвистик — по-скольку официальная лингвистика занимается только сообщениями. Первая из них постулирует, что ин один вопрос (quæstio) не поставит, если отсутствует канва некоего собеседования; чтобы разговаривать о любви, соотрапезники не только гово-рят друг с другом, *от образа к образу, от места к месту* (в "Пире" весьма важно расположение лож), но и вовлекают в этот общий дискурс любовные связи, в которые вовлечены они сами (или считают, что вовлечены другие); такова должна быть лингвистика "беседы". Вторая лингвистика должна утверждать, что говорить — это всегда значит гово-рить, что-либо о ком-либо; беседа о Пире, о Любви, Глазкон и Аполлодор говорят о Сократе, Алкивиаде и их друзьях; "предмет" разговора про-ступает через сплетничество. Таким образом, ак-тивная филология (филология языковых сит) обя-зательно должна включать в себя две лингвистики: интерлокутивную лингвистику (говорить с другим) и делокутивную (говорить о ком-то).

"Пир". Любон: "Сократ, расположись рядом со мной, чтобы и мне постылась доля той мудрости, которая осеняла те-бя в сенах... а затем приход Алкивиада."

2 Вертер еще не познакомился с Шарлоттой, но в ка-рете, везущей его на загородный бал (по дороге им нужно подобрать Шарлотту), одна из подруг — глас Сплетни — дает Вертеру пояснения о той, чей образ через какие-то мгновения его восхитит: она уже проскакала, не нужно в нее влюбляться и т. д. Тем самым сплетня подталкивает и возмещает буду-щую историю. Сплетня — глас истины (Вертер влюбится в уже занятый объект), и голос этот магичен: подруга — злая фея, с виду отговаривая, она предсказывает и накликает.

Когда говорит подруга, ее речь бесчувственна (фея не знает жалости): сплетня легка, холодна, она тем самым обретает статус некоей объективности; так что ее голос словно вторит голосу науки. Обо-им этим голосам свойствен редукционизм. Когда говорит наука, мне подчас удается разобрать в ее дискурсе словно бы отголоски некоей сплетни, ко-торая деткомысленно, холодно и объективно раз-носит и поносит любимое мною, — которая гово-рит о нем, *следуя истине*.

3. Сплетня упрощает другого до "он"/"она", и это упрощение для меня невыносимо. Другой для меня не "он" или "она", у него есть только его собственное имя, его имя собственное. Местоимение третьего лица — местоимение злое: это местоимение не-лица, оно делает отсутствующим, несуществующим. Когда я констатирую, что моим другим владеющим пони-мание толки и возвращают его мне в виде оскоржден-

ного универсального заместителя, приложимого ко всему отсутствующему, то я словно вижу его мертвым, упрощенным, замурованным в урне в стену великого языкового мавзолея. Для меня другому не стать *референтом*: ты всегда только ты, я не хочу, чтобы Другой говорил о тебе.

Устраивать сцену

СЦЕНА. Фигура отсылает к любой "сцене" (в бытовом смысле слова) как взаимному обмену пререканиями.

1. Когда два субъекта ссорятся, последовательно обмениваясь репликами с целью иметь "последнее слово", эти два субъекта уже составляют чету: сцена является для них осуществлением определенно-го права, применением определенного языка, со-владельцами которого они являются; *каждый по очереди* говорит сцена, что означает: *никогда ты без меня и наоборот*. Таков смысл того, что эвфемисти-чески называют *диалогом*: не вступившись одному в другое, но сообщая подчиниться уравнительному принципу распределения речевых благ. Партнеры знают, что столкновение, которому они предаются и которое их не различит, столь же непоследова-тельно, как первичное наслаждение (сцена — как бы способ предаваться наслаждению без риска завести детей).

С первой сцены речь начинает свою долгую карье-ру беспокойной и бесполезной деятельности.

Именно диалог (посидинок двух актеров) испортил Трагедию, еще прежде чем появился Сократ. Монолог, таким образом, отбрасывается в область предельных явлений жизни человечества: в архаическую трагедию, в некоторые формы шизофрении, в любовную солитерку (по крайней мере, пока я "слержирую" мой бред и не подхожу к желанию втянуть другого в последовательное речевое пререкание). Протоактер, безумец и влюбленный как бы отказываются выступать героями речи и подчиняться языку взрослых, социальному языку, внушаемому злобной Эридой, — языку всеобщего невзрача

Ничше

Якобсон

2. "Вертер" представляет собой чистый дискурс влюбленного субъекта; монолог (идиллический или тревожный) прерывается в нем всего один раз, в самом конце, незадолго до самоубийства: Вертер наносит

НИЩЕ: "Нечто подобное существовало уже в обмене репликами между хором и корифеем, но так как один был подчинен другому, диалектическое *сражение* было здесь невозможно. Это как поэзия лицом к лицу оказалась для главных персонажа стало видное рождение — в соответствии с глубоко эллинистическим инстинктом — посланка слов и аргументов: любовный диалог [будем понимать: сцена] всегда был чудом греческой трагедии" ("Сократ и трагедия")

ЯКОБСОН, Интервью.

Вертер

визит Шарлотте, которая просит его не приходить больше к ней до самого Рождества, тем самым давая ему понять, что нужно приходить пореже и что страсть его впрямь не будут больше привлекать, за этим следует сцена.

Сцена начинается с несходства: Шарлотта смущена, Вертер возмущен, и стеснение Шарлотты еще больше возмущает Вертера. в сцене, таким образом, всего один субъект, раздвоенный энергетическим перепадом (сцена *электрична*). Чтобы эта неуправляемость была *запущена* (как мотор), чтобы сцена набрала нормальную скорость, нужна приманка, которую каждый из двух партнеров старается бы перетянуть к себе, такой приманкой служит обитие какой-либо факт (который один утверждает, а другой отрицает) или решение (которое один навязывает, а другой от него отказывается; в "Вертере" — решение сознательно сделать режиссер свои визиты). Согласно логически невозможно, поскольку обсуждается не факт и не решение, то есть нечто внеэстетическое, а только то, что сказано прежде: у сцены нет предмета, или, по крайней мере, она очень быстро его теряет; это такая речь, предмет которой утерян. Именно таково свойство разницы: не иметь никакой доказательной, убеждающей цели, а только исходный пункт, причем этот исходный пункт всегда непосредственно рядом, в сцене и цепляясь к тому, что было только что сказано. Субъект (раздвоенный и, однако, обильный) сцены выражается действиями; это и есть сгибания, архаический образец всех сцен на свете (когда мы находимся в состоянии сцены, мы гово-

рим "рядами" слов). Однако, какова бы ни была регулярность этого механизма, обязательно нужно, чтобы в каждом дистике вновь проявились исходный перепад: так, Шарлотта все время направляет свою партию к общим утверждениям ("Вы желаете меня именно потому, что это невозможно"), а Вертер все время возвращается к случайности, богине любовных ран ("Ваше решение исходит, должно быть, от Альберта"). Каждый аргумент (каждый стих дистиха) выбран так, чтобы он был симметричным, как бы равным своему собрату и, однако же, усиленным добавочными заявлениями, — то есть некоторой *надбавкой*. Эта надбавка всякий раз не что иное, как возглас Нарцисса: *А я! А я!*

3. Сцена как Фраза: структурно ничто не требует ее остановить: никакие внутренние законы ее не исчерпывают, ибо, как и во Фразе, если однажды задано ядро (факт, решение), то расширения его бесконечно возобновимы. Прервать сцену может единственно какое-либо внешнее по отношению к ее структуре обстоятельство: усталость обоих партнеров (усталости только одного не хватает), появление постороннего (в "Вертере" это Альберт) или же внезапная замена агрессивности желанием. Если не воспользоваться одной из этих случайностей, ни один из партнеров не в силах приостановить сцену.

ЭТИМОЛОГИЯ: σῆχος (sichos) — иеренга, ряд.

Какими средствами я мог бы тут располагать? Молчание? Оно лишь расставит *стремление* к сцене; значит, придется отпечатать, чтобы как-то успокоить, снять из столь чистого металла, чтобы лишить другого голоса. Анализ самой сцены? Переход от сцены к метасцене лишь откроет новую сцену. Бегство? Это знак отсутствия, уже имевшегося ранее: пара уже разрушена; как и любовь, сцена всегда взаимна. Поэтому сцена нескончаема, как развертывание речи, она и есть сама эта речь, схваченная в своей бесконечности, это "вечное поклонение", благодаря которому, с тех пор как существует человек, *это все говорит да говорит*.

(У X... была та привлекательная черта, что он никогда не подхватывал поданных ему фраз; редкая форма аскетизма — *он не пользовался языком*.)

4. Сцена никогда не имеет какого-либо смысла, никогда не направлена к его происхождению или преобращению. Сцена ни практична, ни диалектична; она роскошна, праздна; столь же непоследовательна, как извращенный оргазм, — она не метит, не грязнит. Парадокс: у Сада насилие тоже не метит, тело молниеносно восстанавливается — для новых трат, без конца кромсаемая, терзаемая, мучимая Жюстина всегда остается свежей, целой, отдохнув-

шей, то же относится и к партнерам в сцене: сцена прошла — и они тут же возрождаются как ни в чем не бывало. Незначительность своих волнений сцена напоминает вту по-римски: я шекоу себе язычок (возбуждаю себя для пререканий), сблеываяю (поток разящих аргументов), а потом спокойно возобновляю еду.

5. Будучи незначительной, сцена, однако, борется с незначительностью. Каждый партнер в сцене мечтает оставить за собой *последнее слово*. Сказать последним, "заключить" — значит наделить все сказанное судьбой, добиться господства, овладения смыслом, самому вносить, вколачивать его, в пространстве речи тот, кто приходит последним, занимает высшее место, законной привилегией на которое обладают учителя, председатели, судьи, исповедники; любая речевая битва (*maxima* древних софистов, *disputatio* схоластов) имеет своей целью обладание этим местом; последним словом я дезорганикую, "ликвидирую" соперника, нанесу ему смертельную (нарциссическую) рану, загною его в молчание, подвергну его речевой кастрации. Сцена развертывается в предвкушении этого триумфа; не то чтобы здесь каждая реплика способствовала победе какой-то истины и постепенно эту истину конструировала, — просто *последняя* реплика главная, в счет идет лишь последний бросок костей. Сцена ничем не похожа на шахматную партию — скорее на игру в веревочку; только здесь игра эта вывернута наиз-

нанку, ибо выигрыш идет тому, кто сумеет держать кольцо в руке в тот самый момент, когда игра останавливается; кольцо хорьком бежит вдоль всей сцены, победа тому, кто поймает этого зырька, обладание которым обеспечивает всемогущество — последнюю реплику.

В "Вертере" сцена увенчана шантажом: "Даруйте мне еще немного покоя, все образуется", — говорит Вертер Шарлотте тоном и жалобным, и угрожающим; иначе говоря: "Вы вскоре избавитесь от меня", предложение, отмеченное наслаждением, ибо оно фантазматически переживается именно как последняя реплика. Чтобы обладать действительно не допускающим возражений последним словом, субъекту сцены требуется ни много ни мало как самоубийство; своим объявлением о самоубийстве Вертер незамедлительно становится *сильнейшим из двоих*; так лишний раз выясняется, что прервать Фразу или Сцену может только смерть.

Кто такой герой? Тот, у кого последняя реплика. Видан ли герой, который не говорит, перед тем как умереть? Поэтому отказаться от последней реплики (отвернуть сцену) свидетельствует о морали антигероической; это мораль Абраама — до самого конца потребованного от него жертвоприношения он не говорит. Или же — отпор более убийственный,

КЬЕРКЕГОР: "Страх и трепет".

ибо менее драпированный (молчание всегда прекрасная драпировка): заменить последнюю реплику каким-нибудь нелепым пируэтом; так поступил дзэнский учитель, который на торжественный вопрос: "Кто такой Будда?" снял сандалию, положил ее себе на голову и так удалился: безупречное уничтожение последней реплики, господство не-господства.

Дэви

Таков

ТАКОВ. Без конца призываемый определить любимый объект и страдая от неопределенностей этого определения, влюбленный субъект грезит о благоразумии, которое заставило бы его принять другого таким, как он есть, избавленным ото всех прилагательных.

I. Уость духа: на самом деле я в другом ничего не признаю, ничего не понимаю. Все, что в другом меня не касается, кажется мне чужим, враждебным; при этом я испытываю по отношению к нему смесь испуга и суровости — я боюсь и осуждаю любимого человека, как только он "отрывается" от своего образа. Я всего-навсего "либерал" — в некотором роде скорбный догматик.

(Изобретательная, неутомимая языковая машина, которая шумит — ибо исправно работает — во мне, производит свою цепочку прилагательных: я покрываю другого прилагательными, квалифицирую, я перебираю, словно четки, его качества, его qualitas.)

2. За всеми этими передливчатыми, изменчивыми суждениями проползает маячит одно тягостное впечатление: я вижу, что другой постоянен в себе, он и есть само это постоянство, на которое я и натякаюсь. Я теряю самообладание, констатируя, что не могу его *соединить с местом*; что бы я ни делал, что бы на него ни тратил, он никогда не откажется от своей собственной системы. Я противоречиво ощущаю другого и как капризное божество, которое беспрерывно меняет свое настроение по отношению ко мне, и как нечто тяжелоно-застарелое (он и со-старится таким, как есть, от этого-то я и страдаю). Или иначе, я вижу другого *в его ограниченности*. Или, наконец, я задаюсь вопросом: найдется ли хоть один пункт, по которому другой может *за-стать меня врасплох*? И вот любопытным образом я начинаю ощущать свободу другого "быть самим собой" как малодушное упрямство. Я отлично вижу другого как *такowego* — я вижу, что другой *таков*, — но в поле любовного чувства эта *такость* для меня болезненна, поскольку она нас разделяет и поскольку я в очередной раз отказываюсь признать разделение нашего образа, иначе говоря, другого.

3. Эта первая *такость* дурна, поскольку я тайком оставляю в неприкосновенности одно прилагательное как точку внутренней порчи: другой *упрям*; тем самым у него остается некое *qualitas*. Нужно, чтобы я избавился от всякого желания подвести итоги; нужно, чтобы другой очистился в моих глазах от

всех атрибутов; чем больше я буду указывать на него, тем меньше буду о нем говорить, буду как *infans*, довольствующийся, чтобы что-то указать, неким пустым словом. *Та, Да, Там* (гласит санскрит). *Та-ков*, скажет влюбленный: *ты такой, в точности та-кой*.

Infans

Дэн

Называя тебя *таковым*, я позволяю тебе избежать смерти от классификации, я вручаю тебя от Другого, от языка, я хочу, чтобы ты был бессмертным. *Такой как есть*, любимый человек не получает более никакого смысла — ни от меня, ни от системы, в которую он включен; отныне он — лишь текст без контекста; у меня более нет надобности или желания его расшифровывать; он как бы *приложение* к своему *собственному месту*. Если бы он был одним только местом, я вполне мог бы в один прекрасный день его заместить, но приложение к его месту, его *такость*, мне не заменить ничем. (В ресторане, как только покончено с последней сменной блюд, столик тут же готовят заново, на завтра, все та же белая скатерть, тот же прибор, та же солонка: это мир места, замещения, никакой *таковости*.)

Ж.-Л. Б

INFANS (лат.) — дитя, ребенок, а также безмолвный, немой, неговорящий (по молодости лет в том числе). — Прим. перев.
ДЗЭН, у Уотса
Ж.-Л.Б.: беседа

13*

4. И вот я (пусть ненадолго) получаю доступ к языку без прилагательных. Я люблю другого не за его качества (подпадающие подсчету), но за его существование; благодаря смешению, которое вы вполне можете назвать мистическим, я люблю не то, чем он является, но тот факт, что он есть. Язык, на который ссылается тогда влюбленный субъект (попреки всем связанным языкам света), есть язык *прирученный*: все суждения приружены, терминатор смысла упразднен. Этим смешением я ликвидирую самую категорию заслуг: точно так же как мистик становится безразличен к святости (которая все-таки еще оставалась бы атрибутом), так и я, получив доступ к *такости* другого, не противопоставлю более жертву желанию; мне кажется, я могу добиться от себя, что буду желать другого менее, а наслаждаться от этого более.

(Заклятый враг *такости* — Сплетня, гнусная фабрика прилагательных. А ближе всего к любимому человеку *такому*, как есть, пожалуй. Текст, на который я не могу навесить никакого прилагательного; я наслаждаюсь им без надобности его расшифровывать.)

5. Или иначе: не является ли *такой* — другом? Человеком, кто может на какой-то момент удалиться,

Иные
так что его образ не страдает? "Мы были друзьями и стали друг другу чужими. Но пускай так и будет, и мы не хотим скрывать этого от себя и загубить, словно бы мы стыдились этого. Таковы два корабля, у каждого из которых своя цель и свой путь, мы, конечно, можем встретиться и отпраздновать нашу встречу, как делали это некогда, — тогда корабли-друзья стояли бок о бок в одной гавани и под одним солнцем, — так спокойно, что могло показаться, будто они уже у цели и будто у них была одна цель. Но всемогущая сила нашего назначения разогнала нас снова в разные стороны, в разные моря и разные края, и, быть может, мы никогда не свидимся, — а быть может, и свидимся, но уже не узнаем друг друга: разные моря и солнца изменили нас!"

НИЦШЕ: "Звездная дружба" — "Веселая наука", афоризм 279.

Тело другого

ТЕЛО. Всякая мысль, волнение, заинтересованность, вызываемые во влюбленном субъекте любимым телом.

1. Его тело было разделено: с одной стороны, собственно тело — кожа, глаза — нежное, пыльное, а с другой, голос, отрывистый, сдержанный, с приступами отчужденности, не дававший того, что давало его тело. Или иначе: с одной стороны, мягкое, теплое тело, как раз в меру изнеженное, бархатистое, наигранно неловкое, а с другой, голос — всегда звучный, хорошо поставленный, светский, и т. д.

2. Иногда мне представляется: я принимаюсь подробно исследовать любимое тело (как рассказчик перед спящей Альбертиной): *Исследовать* подразумевает *раскапывать*. Я копаюсь в теле другого, словно хочу увидеть, что внутри него, словно в противостоящем теле кроется механическая причина моего желания (я похож на ребенка, который разбирает будиль-

Прог

Любовное томление

ник, чтобы узнать, что такое время). Процедура эта произведется холодно и изумленно, я спокоен, внимателен, словно перед странным насекомым, которого внезапно *перестал бояться*. Некоторые части тела особенно подходящи для подобного *наблюдения*: ресницы, ногти, корни волос — предметы самые частные. Очевидно, что я при этом занимаюсь фетишизацией мертвеца. Это доказывает тот, что стоит исследуемому мною телу выйти из неподвижности, стоит ему *что-то сделать*, как мое желание меняется; если, например, я вижу, что другой *думает*, желание мое перестает быть перверсивным, оно вновь становится воображаемым, я возвращаюсь к образу, к Целому: я снова люблю.

(Я хладнокровно разглядывал все лицо, все тело другого: ресницы, ноздрю на пальце ноги, тонкие брови и губы, эмаль глаз, какую-то родинку, характерно вытянутые пальцы с сигаретой; я был заворочен — завороченность, в общем-то, не более чем крайняя отстраненность — этой раскрашенной, застекленной, словно фиансовой статуэткой, в которой мог прочесть, ничего не понимая, *причину своего желания*.)

ТОМЛЕНИЕ. Уточенное состояние любовного желания, испытываемое в его *отсутствии*, вне *всякого желания-владеть*.

1. Сатир говорит: хочу, чтобы мое желание было удовлетворено *немедленно*. Если я вижу стящее лицо, полуоткрытый рот, закинутую руку, я хочу иметь возможность *наброситься*. Этот Сатир — фигура Немедленного — сама противоположность *Томления*. Томясь, я только жду: "Я не переставал тебя желать". (Желание всюду: но во влюбленном состоянии оно принимает такую специальную форму, как томление.)

2. "а ты скажи же мой друг ответишь ли ты мне наконец! тоскую по тебе я хочу тебя я грежу о тебе за те-

Соллерс

СОЛЛЕРС, "Рай"

бя против тебя ответить мне твое имя как разлитый аромат твой цвет вспыхивает среди шипов верни мне мое сердце с молодым вином укрой меня утром я задыхаюсь под этой маской осушенной выровненной кожи ничего не существует кроме желания".

3. "Лишь тебя увижу, — уж я не в силах вымолвить слово. Но немеет тотчас язык, под кожей быстро легкий жар пробегает, смотрят, ничего не видя, глаза, в ушах же — звон непрерывный. Потом жарким я обливаюсь, дрожью члены все охвачены, зеленее становлюсь травы, и вот-вот как будто с жизнью прошусь я".

Сафо

4. "Душа моя, когда целовал я Агафона, очутилась на губах у меня, будто, несчастная, должна была уйти прочь". В любовном томлении что-то все время уходит; будто вся суть желания — в этом кровотечении. Вот что такое любовная усталость: голод без насыщения, зияющая любовь. Или иначе, все мое "я" тянется, переносится на любимый объект, ко-

Рейсбрук

"ВЕРТЕР": "Несчастный, жизнь его понемноту отмирает в болезни томления, которую ничто не способно приостановить".

РЕЙСБРУК: "Когда тварь возшла, принося в жертву все возможное, но не достигая желаемого, тогда рождается духовное томление".

торый занимает его место; томление, по-видимому, и есть этот изнурительный переход от нарицательского либидо к либидо объективированному. (Желание отсутствующего и желание присутствующего: томление накладывает оба желания друг на друга, помещает отсутствие в присутствие. Отсюда противоречивое состояние — "сладостный ожог").

Фрейд

Куртуазия

ФРЕЙД: "Только в полноте любовных состояний большая часть либидо окмывается перенесенной на объект, и этот последний занимает до некоторой степени место "я" ("Введение в психоанализ").

КУРТУАЗИЯ: у Ружона.

Изобилие

ТРАГА. Фигура, посредством которой alienated субъект одновременно стремится и колеблется исключить любовь в экономику чистой траты, потери "забором".

1. Альберт, персонаж заурядный, нравственный, конформист, провозглашает (вслед за многими другими), что самоубийство есть малодушие. Для Вертера, напротив, самоубийство не слабость, поскольку оно происходит из напряжения. "О мой дорогой, если напрягать все свое существо значит проявлять силу, почему же тогда слишком большое напряжение будет слабостью?". Любовь-страсть есть, стало быть, сила ("Эта необузданность, эта упорная, неукротимая страсть"), что-то, что может напомнить старое понятие *ischus* (искус: энергия, напряжение, сила характера) и, ближе к нам, понятие Траты.

Вертер

Греческий
язык

ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК: стоическое понятие.

(Это нужно помнить, чтобы разглядеть трансгрессивную силу любви-страсти — принятие сентиментальности как чуждой силы.)

2. В некоторый момент в "Вертере" противопоставляются две экономики. С одной стороны, имеется юный влюбленный, который расточает без счета свое время, способности, состояние; с другой, имеется фиделитер (чиновник), который дает ему наставления: "Планируйте свое время... Хорошенько рассчитывайте свое состояние и т.д.". С одной стороны, влюбленный Вертер, который каждый день растрачивает свою любовь, не заботясь о запасах и возмещении, и, с другой, Альберт — муж, который бережет свое добро, свое счастье. С одной стороны, буржуазная экономика точности, с другой, перверсивная экономика расточения, мотива, *исступления* (*l'itot werthein*).

(Один лорд, а потом один английский епископ упрекали Гете в вызванной "Вертером" эпидемии самоубийств. На что Гете отвечал в терминах чисто экономических: "Ваша торговая система породила тысячи жертв, почему же не простить "Вертеру" несколько?"')

Вертер

3. Любовный дискурс не лишен расчета: я рассуждаю, подчас высчитываю, либо для того, чтобы получить некое удовлетворение, либо чтобы избежать некоей обиды, либо для того, чтобы в душе vorläufig указать другому на сокровища изобретательности, которые я *задаром* расточаю ради него (уступить, скрыть, не обидеть, развлечь, убедить и т.д.). Но во всех этих расчетах скрывается нетерпение: никаких мыслей о конечном выигрыше; Трага отверзта — до бесконечности, сила дрейфует по течению, без цели (любимый объект не есть цель, это объект-вещь, а не объект-предел).

4. Когда любовная Трага утверждается постоянно, без удержу и без поправок, то проявляется блистательная, редкостная вещь, называемая изобилием, которая равна Красоте: "Изобилие есть Красота. Водом содержит, источник бьет ключом". Любовное изобилие — это изобилие ребенка, нарциссическое саморазвертывание и множественные утехы которого ничто (еще) не начало слерживать. Это изобилие может прерываться приступами грусти, уныния, тяги к самоубийству, ибо любовная речь не есть *среднее арифметическое* различных состояний; но такая неравномерность составляет часть той генеральной экономики, которая метит меня своей искаженностью и, так сказать, своим нестерпимым избытком.

Блейк

БЛЕЙК: цитируется у Брауна.

Agony

ТРЕВОГА. Влюбленный субъект в силу тех или иных случайностей чувствует, как его одолевает страх перед опасностью, раной, покинутостью, каким-то крутым поворотом, — чувство, которое он выражает под именем тревоги.

1. В этот вечер я вернулся в отель в одиночку; другой решил возвратиться позже ночью. Тревоги тут как тут, словно заготовленный яд (ревность, покинутость, беспокойство); они благоприспособленно выжидают, чтобы прошло чуть-чуть времени, и тогда они о себе заявят. Я беру книгу и принимаю снотворное — «спокойно». В просторном отеле стоит звучная, равнодушная, тупая тишина (шалеке — урчание опорожняемых ванн); глупейшая мебель, лампы; ничего *дружелюбного*, на чем оторваться («Мне холодно, вернемся в Париж»). Тревога нарастает; я наблюдаю ее развитие: так Сократ, рассуждая (а я — читая), чувствовал, как подымается холод цыкуты; я *слушаю*, как она себя называет, полнимается какой-то немумолимой фигурой на фоне *присутствующих вещей*.

(А если мне дать зарок, чтобы что-нибудь произошло?)

2. Психотик живет в боязни крушения (разнообразные психозы служат лишь средствами защиты от него). Но "клиническая боязнь крушения есть боязнь некоего уже испытанного крушения (primitive agone) [...] и в некоторые моменты пациент нуждается, чтобы ему сказали, что крушение, которое подтачивает его жизнь, уже произошло". Это же, по-видимому, относится и к любовной тревоге: она — боязнь скорей, которые уже имели место — с самого истока любви, с момента, когда я был восхищен. Надо, чтобы кто-то мог мне сказать: "Более не тревожьтесь, вы его/ее уже потеряли".

Уинникот

УИННИКОТ, "Боязнь крушения".

Тучи

Тучи. Значение и функция омраченного настроения, охватывающего влюбленного субъекта по прихоти разнообразных обстоятельств.

1. Вертер любезен с Фредерикой, дочкой пастора из ***, которого навешают они с Шарлоттой. Лицо г-на Шмидта, помолвленного с Фредерикой, тут же темнеет; он избегает принимать участие в разговоре. Вертер порицает тогда дурное расположение духа; оно проистекает из нашей зависти (ревности), из нашего тщеславия, это наше собственное недовольство, тяжесть которого мы перекладываем на других, и т. д. "И назовите мне, — говорит Вертер, — человека дурно настроенного, но достаточно мужественного, чтобы скрывать свое настроение, одному страдать от него, не омрачая жизни окружающих!" Такого человека, очевидно, не найти, ибо дурное расположение духа — не что иное как некое послание. По различным причинам не имея возможности открыто ревновать, в частности — дабы не казаться смешным, я подвергаю свою ревность

Вертер

смешению, оставляя на виду только ее побочный, смягченный и как бы незавершенный эффект, истинный мотив которого в открытую не высказывается; неспособный скрыть увлеченность и не осмеливаясь объявить о ее причине, я иду на сделку, я не даю развиться содержанию, не отказываясь от формы; результатом этих торгов оказывается *ворчливость*, каковая прочитывается как индекс некоего знака: *здесь вы должны прочесть* (что что-то не так); свой пафос я просто выкладываю на стол, оставляя за собой возможность распаховать его по обстоятельствам — либо раскроюсь (во время какого-нибудь "объяснения"), либо стану и дальше рисовать себя. (Ворчливость — короткое замыкание между состоянием и знаком.)

Ж.Л.Б.

(Недооценка: Вертер осуждает ворчливость, когда она тяготит других вокруг вас; однако позже он сам кончает самоубийством, что куда более тяжело. Не является ли любовное самоубийство лишь далеко зашедшим дурным настроением?)

2. Таково дурное настроение: топорный знак, стыдливый шантаж. Имеются, однако, и более эфемерные тучки; все неуловимые тени мимолетных, смутных причин, которые проходят по взаимоотношениям, изменяя освещение, рельеф; внезапно это уже другой пейзаж, легкое мрачное опьянение. Тогда туча

Ж.Л.Б.: беседа.

означает просто то, что *мне чего-то не хватает*. Я бегло просматриваю виды нехватки, которыми Дзен сумел закодировать человеческую чувствительность (*дурью*): одиночество (*саби*), печаль, которая накатывает на меня из-за "невероятной естественности" вещей (*ваби*), ностальгия (*аваре*), чувство странности (*юген*). "Я счастлива, но мне грустно": такова "тучка" Мелисанды.

Дэн

Пеллеас

“И тьма осветила тьму”

ТЬМА. Любое состояние, которое вызывает у субъекта метафору темноты (эмоциональной, интеллектуальной, экзистенциальной), где он барахтается или успокаивается.

Сан Хуан
де ла Крус

1. Я испытываю по очереди две тьмы, одну хорошую, другую плохую. Я прибегаю, чтобы это высказать, к мистическому разграничению: *esiat a oscuras* (быть в темноте) может произойти безо всякой вины, из-за того что я лишен света причин и целей; *esiat en tinieblas* (быть во мраке) случается со мной, когда я ослеплен привязанностью к вещам и происходящим отсюда смятением.

Чаше всего я в затемненности от самого моего желания; я не знаю, чего оно хочет, само добро для меня зло, все резонирует, я живу от толчка к толчку: *esou en tinieblas*. Но иногда это и другая Тьма: один в задумчивости (быть может, это я сам взял себе такую роль?), я воспринимаю другого спокойно,

САН ХУАН ДЕ ЛА КРУС: по Барюзи

таким, какой он есть, я отстраняю все интерпретации; я вступаю во тьму не-смысла; желание про-
должает вибрировать (темнота просветлена), но я
не хочу ничем овладеть, это Тьма не-пользо-
вания, изысканной, невидимой траты: езюа а ослиаг:
я пребываю, тихо и спокойно сидя в черном нутре
любви.

Рейсбрук

2. Вторая тьма обволакивает первую. Темнота озаряет
Мрак: "И тьма была темна, и она освещала тьму".
Я не стремлюсь выйти из любовного тупика при по-
моши Решения, Власти, Разрыва, Жертвы и т. п.,
короче — при помощи *жестов*. Я просто замещаю
одну тьму другой. "Затемнить эту темноту — вот
дверь ко всему чудесному".

Сан Хуан
де ла Крус

Лао

ДАО: "Небение и бытие исходят из одной основы и отлича-
ются лишь своими именами. Эта общая основа называется
Темнотой. — Затемнить эту темноту -- вот дверь ко всему чу-
десному." ("Дао дэ дзин")

Любить любовь

УПРАЗДНЕНИЕ. Приступ речи, в ходе которого субъект
приходит к упразднению любимого объекта под натпором са-
мой любви: в результате характерно любовной переверсти
субъект любит теперь любовь, а не объект.

1. Шарлотта мало выразительна: это убогий персонаж
сильного, мучительного, пламенного спектакля,
поставленного субъектом Вертером; милостивым
решением сего субъекта вполне бесцветный объект
помещен в центр сцены, и там его обожают, окури-
вают фимиамом, *атакуют*, осыпают речами и мо-
литвами (и, быть может, — исполтишка — поноше-
ниями); прямо-таки важная голубка, неподвижная,
напыжившаяся под своими перьями, вокруг кото-
рой вьется ошалевший самец.

Вертер

Стоит мне, как при вспыхе молнии, вдруг увидеть
другого в облике бездейтельного, будто чувство, объ-
екта, как и переносу желание с этого упраздненно-
го объекта на само мое желание; желаю я свое жела-
ние, а любимое существо теперь уже не более чем
его пособник. Я воодушевленность при мысли о столь

великом предприятии, которое оставляет далеко позади себя послужившую мне для него предлогом личность (по крайней мере так я себе говорю, счастливый, что возвысился, принизив другого). я жертвую образом ради Воображаемого. И если наступит день, когда мне нужно будет решиться на отказ от другого, то острая скорбь, которая меня тогда охватит, это скорбь по самому Воображаемому: я дорожил этой структурой и оплакиваю утрату любви, не того или той. (Я хочу туда вернуться, как женщина из Путья к себе в маламппийскую пустынь.)

Жак

2. И вот, стало быть, другой утрачен под гнетом любви; из этого утраждения я извлекаю несомненную выгоду: как только мне грозит случайная рана (например, мысль о ревности), я заставляю ее раствориться в абстрактном великолепии любовного чувства: я успокаиваюсь, желая того, кто, будучи отсутствующим, больше не может меня уязвить. И тут же, однако, страдаю, видя другого (любимого) столь приумноженным, редуцированным и как бы исключенным из возбуждаемого им чувства. Я чувствую себя виновным и упрекаю себя, что его покинул. Происходит переворот: я стремлюсь его разутраждать, я вновь вынуждаю себя страдать.

Куртуа ин

Неподатливое

УТВЕРЖДЕНИЕ. Наперекор и вопреки всему субъект утверждает любовь как ценность.

1. Вопреки всем трудностям моей истории, вопреки недоумствам, сомнениям, разочарованиям, вопреки побуждениям со всем покончить я не перестаю внутренне утверждать любовь как ценность. Я выслушиваю все аргументы, исползуемые самыми разными системами, дабы разоблачить, ограничить, зачеркнуть, короче — принизить любовь, но продолжаю упорствовать: "Отлично знаю, но все же..." Недооценку любви я связываю с обскурантистской моралью, с несуразным реализмом, против которых возражаю реальность ценности: противопоставляю всему, что в любви "неприглядно", утверждение того, что в ней нетрехолище. Это упреком — не что иное, как уверение в любви; под согласным хором "благоразумных" причин любить иначе, любить лучше, любить, не будучи влюбленным, и т. п. слышится упорствующий голос, который длится *чуть дольше*: голос Неподатливости влюбленного.

Свет подчиняет любое начинание одной и той же альтернативе: альтернативе успеха или провала, победы или поражения. Я ссылаюсь на другую логику: я сразу, противоречиво и счастлив и несчастен; "преуспеть" или "провалиться" имеют для меня лишь несущественный, преходящий смысл (что не помеха существованию моих горестей и желаний); воодушевляет меня, скрытно и настойчиво, отнюдь не тактика: я приемлю и утверждаю вне рамок истинного и ложного, удавшегося или неудачного; я удален от всякой целеустремленности, живу, следуя случайности (доказательством чему фигуры моего дискурса выпадают мне словно по броску игровой кости). Безобразно выступив навстречу приключению (тому, что со мной случается), я не выходжу из него ни победителем ни побежденным: я трагичен.

Пеллеж

Шеллинг

(Мне скажут: этот тип любви не жизнеспособен. Но как *оценишь* жизнеспособность? Почему жизнеспособность обязательно Благо? Почему *длиться* лучше, чем *сгореть*?)

"ПЕЛЛЕЖАС": "Что с тобой? Мне кажется, ты несчастна."

— Нет, нет, я счастлива, но мне грустно."

ШЕЛЛИНГ: "Суть трагедии — [...] реальный конфликт между свободой в субъекте и вполне объективной необходимостью, конфликт, который завершается не поражением той или другой, но из-за того, что оба, одновременно победительницы и побежденные, предстают совершенно неразделимыми" (цитируется у Соции).

2. Этим утром я должен со всей поспешностью написать "важное" письмо — от которого зависит успех некоего предприятия; но вместо этого пишу письмо любовное — которое не отсылаю. Я с радостью забрасываю тусклые дела, рассудочные заботы, реактивные поступки, навязываемые светом, ради некоего бесполезного дела, которое исходит от неосторожного Долга — Долга влюбленного. Я втихую совершаю беззастенчивые поступки; я единственный свидетель своего безумия. Любовь обнажает во мне *энергию*. Все, что я делаю, имеет свой смысл (стало быть, я могу *жить* и не тужить), но смыслом этим является неуловимая конечная цель; это лишь смысл моей силы. Перевернуты скорбные, преступные, печальные модуляции, все ответные реакции моей жизни. Вертер восхваляет свое собственное напряжение, утверждая его против пошлости Альберта. Рожденный из литературы, способный разговаривать, лишь используя ее затертые коды, я тем не менее один со своей силой, преданный *своей собственной философии*.

Вертер

3. На христианском Западе вплоть до сегодняшнего дня сила всегда передается через типическую фигуру Толковника (в ницшевских терминах, иудейско-

Ж.-Л. Б.

"ВЕРТЕР": "Мой дорогой друг, если напряжение всех сил твоего существа есть доказательство силы, почему же перенапряжение должно быть слабостью?"

Ж.-Л. Б.: беседа.

Фединг

го Первосвященника). Но любовная сила не может переместиться, попасть в руки какого-либо Истолковывающего; она пребывает в самом языке, зачарованная, неподатливая. Типической фигурой является здесь не Жрец, а Влюбленный.

4. Есть два утверждения любви. Прежде всего, когда влюбленный встречает другого, имеется утверждение непосредственное (психологическое — ослепление, энтузиазм, воодушевление, безумная проекция счастливого будущего: я снедаем желанием, позывом к счастью); я всему говорю да (в самоослеплении). Далее — длинный туннель: мое первое да разделяют сомнения, любовной ценности все время грозит обесценивание; это стадия меланхолической страсти, нарастание злосчастия и жертвенности. Из этого туннеля я могу, однако, выйти — «превозмогнуть», не ликвидировав; утверждаюсь в первый раз могу утвердить заново, не повторяя его, ибо при этом я утверждаю самоутверждение, а не его случайное содержание; я утверждаю первую встречу в ее отличии, я хочу ее повторить, а не повторения. Я говорю другому (прежнему или новому): *начнем сначала*.

Наше

ФЕДИНГ. Божественное испытание, при котором любимый человек, кажется, отстраняется от любого контакта — причем это загодичное безразличие даже не направлено против влюбленного субъекта и не проявляется в пользу кого бы то ни было другого, света или соперника.

1. В тексте фединг голосов — вещь хорошая, повествовательные голоса приходят, уходят, замолкают, сплетаются; неизвестно, кто говорит; нечто говорит, вот и все — никаких образов, ничего, кроме языка. Но ведь другой не является текстом, это образ, слитный и слитный: если голос теряется, то исчезает весь образ (любовь монологична, маниакальна; текст гетерологичен, перверсивен).

Фединг другого, когда он происходит, тревожит меня, ибо кажется, что у него нет ни причин, ни предела. Словно грустный мираж, другой удаляется, уносится в бесконечность, а я тщетно пытаюсь его догнать.

(Во времена, когда эта одежда была на пике моды, одна американская фирма расхваливала вылиняв-

НИШЕ: все это (об утверждении утверждения) по Делёзу.

шую голубизну своих джинсов: it fades, fades and fades. Так же и любимый человек никогда не кончит исчезать, обесцвечиваясь; чувство безумия более чистое, чем если бы это безумие было буйным.)

Прест

бабушка Рассказчика временами больше уже не видит, не слышит: она не узнает уже внука и смотрит на него "с видом удивленным, недоверчивым, мученным".)

2. Бывают кошмары, когда появляется Мать, у которой на лице запечатлено суровое и холодное выражение. Фединг любимого объекта — это ужасающее возвращение Дурной Матери, необъяснимое отступление любви, богооставленность, хорошо известная мистикам: Бог существует, Мать присутствует, но они больше не любят. Я не уничтожен, но оставлен, как отброс.

3. Ревность заставляет страдать меньше, ибо другой остается в ней живым. При Фединге другой, жажда, потерял всякое желание, он охвачен Тьмой. Я отброшен другим, но эта заброшенность улавлива-

Хуан
де-ла Крус

ПРЮСТ "У Германтов"

ХУАН ДЕ-ЛА КРУС: "Мы называем Тьмой утрату вкуса в жевании любых вещей" (цитируется у Бартози).

ется заброшенностью, которой охвачен он сам; его образ как бы размыт, разжижен; мне больше не за что удержаться, даже за желание другого, направленное на сторону; я скорблю об объекте, который сам повергнут в скорбь (отсюда понятно, до какой степени мы нуждаемся в желании другого, до какой ли это желание нам не адресуется).

4. Когда другой охвачен федингом, когда он отступает — никуда, разве что к тревоге, которую он может выразить лишь скудными словами: "мне нехорошо", кажется, что он движется вдалеке в тумане: не мертвый, но *словно живой*, в краю Теней; их посещал Улисс, вызвал к ним (Nekia); среди них была тень его матери; я зову, я тоже зываю к другому, к Матери, но на встречу мне — всего лишь тень.

Салливан

5. Фединг другого коренится в его голосе. Голос под-держивает обозначает и, так сказать, завершает истинное существование любимо-го существа, ибо голосу свойственно умирать. Голос создается именно тем, что, собственно, меня в нем и терзает: обязанностью умереть, как если бы он сразу же был и никогда не мог быть ничем другим — лишь воспоминанием. Это призрачное бытие голоса есть модуляция. Мо-

"ОДИССЕЯ", песнь XI

дуляция, которой определяется всякий голос, это то, что неуклонно умоляет, это та звуковая фактура, которая выветривается и рассеивается. Я всегда знаю голос любимого человека лишь мертвым, припоминаемым, возобновляемым у меня в голове, по ту сторону уха; это голос неуловимый и тем не менее монументальный, поскольку он принадлежит к тем объектам, которые обладают существованием, только исчезнув.

(Сонный голос, покиннутый голос, голос констатации, далекого события, слепой судьбы.)

6. Нет ничего более душераздирающего, чем любимый и усталый голос — голос изнуренный, разрезанный, словно бы обескровленный, голос на самом краю света, который вот-вот поглотят вдалеке холодные волны; он *готов* исчезнуть, как усталое существо *готово* умереть; усталость — это сама бесконечность, то, что не кончатся кончатся. Этот краткий, отрывистый голос, почти неизлечимый в силу своей разреженности, это *почти ничто* удаленного любимого голоса чудовищно затыкает мне все внутри, словно хирург ввел мне в голову огромный ватный тампон.

7. Фрейд, кажется, не любил телефон, хотя и любил *слушать*. Быть может, он чувствовал, предвидел, что телефон всегда *какофоничен* и что через него идет *другой голос*, ложная коммуникация? С помощью телефона я, вероятно, пытаюсь отрицать разлуку — как ребенок, страшащийся потерять мать, играет, беспрестанно подергивая веревочку, но телефонный провод не является хорошим переходным объектом, это не инертная веревочка; он заряжен смыслом, но не соединения, а расстояния; усталый любимый голос, услышанный по телефону, — это фелинг во всей его тоске. Прежде всего, когда этот голос доходит до меня, когда он здесь, когда он длится (с превеликим трудом), я никогда его вполне не узнаю; он исходит как бы из-под машины (так же, как утверждают, и маски греческой трагедии обладали магической функцией: придавать голосу хтоническое происхождение, деформировать его, делать его странным, исходящим из потустороннего подземного мира). И потом, другой здесь всегда в момент отбытия, он удаляется дважды — своим голосом и своим молчанием: кому говорить? Мы замолкаем вместе: затор двух пустот. *Я вот-вот покину тебя*, ежесекундно говорит голос из телефона.

ФРЕЙД Марлин Фрейд. "Фрейд, мой отец".

УИННИКОТ: "Я объяснила матери, что ее сын страшится расставания, которое он пытается отвергнуть при помощи игры в веревочку, так же как отвергает расставание с другом с помощью телефона" ("Игра и Реальность").

Прест
(Эпизод тревоги, пережитой прустовским рассказчиком, когда он разговаривает по телефону со своей бабушкой, приспосабливаясь к тревоге из телефона — подлинная подпись любви).

8. Я пугаюсь всего, что искажает Образ. Поэтому я пугаюсь усталости другого: она — самый жестокий из объектов-соперников. Как бороться против усталости? Я отчетливо вижу — и это единственная оставшаяся мне скрепа, — что измученный другой вырывает из этой усталости кусок, чтобы подарить его мне. Но что делать с этим свертком усталости, полуживым прямо передо мной? Что означает этот дар? *Оставьте меня? Придите меня?* Никто не отвечает, ибо даровано именно *то, что не отвечает*.

Бланшо
(Ни в одном любовном романе я не читал, чтобы какой-либо персонаж был *усталым*. Пришлось дождаться Бланшо, чтобы кто-то заговорил со мной об Усталости.)

ПРУСТ: "У Германтов"
БЛАНШО: давнишний разговор

Синий фрак и желтый жилет

ФРАК. Любый эффект, вызываемый или поддерживаемый одждой, которую субъект носит при любовном свидании или носит с намерением облагодить любимыи объект.

Литре

1. Предвкусная вдыхающее меня свидание, я тшательно занимаюсь своим туалетом. Слово это обладает не только изысканным смыслом: не говоря уже о скатологическом употреблении, оно означает также и "приготовление, которым подвергают осужденного на смерть, перед тем как отвести его на эшафот", или еще "промасленную прозрачную пленку, которую используют в мясных или колбасных лавках, чтобы прикрыть отдельные куски". Слово в каждый туалет, непосредственно в пызываемое им возбуждение, вписано тело — убитое, забальзамированное, глазированное, украшенное на манер некоей жертвы. Одеваясь, я принаряжаю тот элемент моего желания, которому суждено не срабатать.

Я гнусен

2. Сократ: "Вот я принялся, чтобы явиться к красавцу красивым". Я должен походить на того, кого люблю. Я утверждаю (и это доставляет мне удовольствие) сущностное сходство между другим и мною. Образ и подражание: я как можно больше всего делаю так, как другой. Я хочу быть другим, хочу, чтобы он был мною, словно мы соединены, заключены в один и тот же мешок из кожи, а одежда — лишь гладкая оболочка той слитной материи, из которой сделано мое влюбленное Воображаемое.

3. Вертер: "Долго я не решился выбросить тот простой синий фрак, в котором танцевал с Лоттой; но под конец он стал совсем неприличным. Тогда я заказал новый, точно такой же..." В этой-то одежде (синий фрак и желтый жилет) и желает Вертер, чтобы его похоронили, и в ней же его находят умирающим у себя в комнате.

Каждый раз, когда он надевает эту одежду (в которой и умрет), Вертер переряжается. Во что же? В восхитенного влюбленного: он магически воссоздает эпизод восхищения, тот момент, когда он оказался ошеломлен Образом. Он столь сильно замкнут в этом синем одеянии, что мир вокруг утрачивается: *только мы двое*; посредством него Вертер формирует себе детское тело, в котором, не оставляя чего-либо войне, соединяются фаллос и мать. Этот перверсинный костюм под именем "костюма à la Вертер" носили по всей Европе поклонники романа.

ЧУДОВИЩНЫЙ. *Субъект внезапно осознает, что он сливается любимым объектом в тиранических сетях: он чувствует, как из жалкого становится чудовищем.*

Платон

1. В "Федре" Платона речи софиста Лисия и, первоначально, Сократа (до того, как последний отрекся от своих слов) обе построены на одном принципе: любящий невыносим (своей тягостью) любимому. Следует каталог несносных черт: любовник не может снести, чтобы кто-либо был выше или равен ему в глазах его любимого, и старается унижить любого соперника; он удерживает любимого в стороне от отношений с множеством людей; он пользуется тысячами неблагоприятных ухищрений, поддерживая любимого в неведении, с тем чтобы тот знал только то, что исходит от влюбленного в него; он тайно желает гибели тем, кто наиболее дорог любимому, — отцу, матери, родственникам, друзьям; он хочет, чтобы у любимого не было ни семьи, ни детей; его вседневная настойчивость утомительна, он не может оставаться один ни днем, ни ночью; хотя сам и старый

(что докучает и само по себе), он устраивает полицейскую тиранию, все время подвергая любимого лукаво-подозрительной слежке, между тем как сам ничуть не возбраняет себе быть впоследствии неверным и неблагоприятным. Итак, что бы он сам ни думал, сердце влюбленного полно дурных чувств: его любовь не благородна.

2. Любовный дискурс удушает другого, который не находит никакого места для своих собственных слов под этой массой речи. Дело не в том, что я мешаю ему говорить, но я умею *сместить местоимения*: "Я говорю, а ты меня слушаешь; итак, мы есть" (Понж). Подчас я с ужасом осознаю этот перенос: я считал себя чистым субъектом (подчиненным субъектом — хрупким, чутким, жалким), а тут вижу, как превращаюсь в нечто тупое, что слепо прет и давит все своим дискурсом; я, любящий, оказываюсь нежелателен, в одном ряду с разными докучными — теми, кто тяготит, стесняет, лезет не в свое дело, тревожит, все запутывает, смущает (или проще: с теми, кто говорит). Я потрясаю в себе обманулся.

(Другой обезображен своей немой, как в тех ужасных снах, где любимый человек предстает перед нами с совершенно стертым низом лица, безроптым; а я, говорящий, тоже обезображен: солилок-вия превращает меня в монстра в огромный язык.)

Я люблю тебя

Я-ЛЮБЛЮ-ТЕБЯ. Фигура относится не к объяснению в любви, не к признанию, но к повторяющемуся изречению любовного возгласа.

1. После первого признания слова "я люблю тебя" — ничего больше не значат; в них лишь повторяется — загадочным, столь пустым он кажется, образом — прежнее сообщение (которое, быть может, обошлось без этих слов). Я повторяю их вне всякой релевантности; они выходят за рамки языка, куда-то уклоняются, но куда?

Я не смог бы без смеха расчленить это выражение. Как с одной стороны оказывается "я", с другой — "ты", а посередине связка из *рассудительного* (ибо оно лексично) чувства. Кто же не почувствует, сколь подобное расчленение, при том что оно совершенно с лингвистической теорией, искажает *выбранное* наружу одним движением? *Любить* не существует в инфинитиве (разве что благодаря металлингвистическим ухищрениям); у этого слова появляется субъект и объект в то самое время, когда оно произносится, и *я-люблю-тебя* должно слы-

шатся (а здесь — читаться) на манер, например, венгерского языка, который гонорит одним словом: *szegedelek* — как если бы французский, отрекшись от своих славных аналитических добродетелей, стал агглютинирующим языком (а именно агглютинация здесь и имеется). Малейшее синтаксическое искажение разрушает этот блок; он находится как бы вне синтаксиса и не подвержен никакой структурной трансформации; он ни в чем не эквивалентен своим субститутам, хотя их сочетание и может произвести тот же смысл; я могу целыми днями твердить *я-люблю-тебя*, но при этом, быть может, никогда не смогу перейти к *"я люблю его"*; мне предстоит загнать другого в синтаксис, в предикативную конструкцию, в язык (единственное, что допустимо сделать с *я-люблю-тебя*, — приписать ему расширение именем: *Ариадна, я люблю тебя*, говорит Дионис).

Наше

2. У *я-люблю-тебя* нет языковых применений. Это слово в той же степени, что и слово ребенка, не подпадает ни под какое социальное принуждение, оно может быть возвышенным, торжественным, несоответствующим, оно может быть эротическим, порнографическим. В социальном отношении это слово-гуляка.

В *я-люблю-тебя* нет оттенков. В нем упрямляются всекие пояснения, поправки, изменения по степе-

Р. Н. Бессид.

ни, уточнения. Некоторым образом — вопиющий парадокс языка — сказать *я-люблю-тебя* все равно что считать, будто нет никакого театра речи, и это слово всегда *истинно* (у него нет другого референта кроме самого его изречения: это перформатив).

Для *я-люблю-тебя* нет ничего иного. Это слово диалогическое (материнской, любовной); в нем знак не раскладывается никаким расхождением, никакой аномалией; оно не есть метафора чего-либо.

Я-люблю-тебя не фраза: оно не передает смысла, а привязано к предельной ситуации — "той, где субъект замирает в зеркальном отношении к другому". Это холофраз.

Лакан

(Хотя и произносимое миллиарды раз, *я-люблю-тебя* внесловарно, это оборот, чья дефиниция совпадает с самым заглавным выражением.)

3. Это слово (словафраза) имеет значение лишь в момент, когда я его произношу; в нем нет никакой

ЛАКАН: о предельной ситуации и холофразах: "Семинар I".

другой информации, кроме непосредственно говорящего; никакого запаса, никакого склада смысла. Все в *брошенном*, это формула, но формула, не соответствующая никакому ритуалу; ситуации, в которых я говорю *я-люблю-тебя*, не могут быть классифицированы; *я-люблю-тебя* непредвидимы и неустраиваемы.

К какой же лингвистической категории принадлежит это причудливое образование, эта речевая уловка, слишком сфразированная, чтобы относиться к сфере влечений, слишком кричащая, чтобы относиться к сфере фраз? Это и не совсем высказывание (в нем не застыло никакое сообщение — накопленное впрямь, мумифицированное, готовое к вскрытию), и не совсем акт высказывания (субъект не дает смутить себя игрой интерлокутивных позиций). Можно было бы назвать его *произнесением*. В произнесении нет места науке; *я-люблю-тебя* не относится ни к лингвистике, ни к семиологии. Его инстанцией (тем, исходя из чего о нем можно говорить) будет скорее Музыка. Подобно тому как происходит при пении, в произнесении *я-люблю-тебя* желание ни вытеснено (как в высказывании), ни признано (там, где его не ждали; как в акте высказывания), но просто наслаждаемо. Наслаждение не высказывает себя, но говорит, и говорит оно: *я-люблю-тебя*.

4. Различны светские ответы на *я-люблю-тебя*. "я нет", "не верю", "к чему об этом говорить?" и т. д.

Но истинное отрицание — это "ответа нет"; я надежнее всего аннулирован, если отвергнут не только как претендент, но еще и как горящий субъект (как таковой я обладал, по крайней мере, умелостью формулировок); отрицается не моя просьба, а мой язык, последнее прибежище моего существования; с просьбой я могу подождать, возобновить ее, предстать заново; но, изгнанный из возможности спрашивать, я как мертвец, окончательно и бесповоротно. "Ответа не будет", передает Мать через Франсуа юному прустовскому рассказчику, который тут вон швейцаром своего любовника: Мать не запретила, но на нее утрачены права, и я схожу с ума.

Пруст

5. *Я люблю тебя*. — *Я тоже*.

Я тоже — не безукоризненный ответ, ибо все безукоризненное обязано быть формальным, а форма здесь исполнена, потому что она не воспроизводит произнесение буквально, — а между тем произнесение обязано быть буквальным. Однако в фантазмированном виде этого ответа достаточно, чтобы запустить в ход целый дискурс ликования, ликования тем более сильного, что оно возникает посредством резкого перенорота: Сен-Пре вдруг, после нескольких высокочермерных отрицаний открывает, что Юлия его любит. Это безумная истина, которая приводит не через размышление, не через медленное вызревание, но внезапно, через пробуждение (сатори), резкое обращение. Прустовский ребенок — тре-

Руссо

Прест
буший, чтобы мать пришла спать в его комнату, —
хочет получить это *я тоже*; он *безумно* этого хочет,
на манер одержимого; и он тоже получает его через
резкий перевод, по своему решению Отца,
который дарует ему Мать ("Скажи Франсуазе, что-
бы она приготовила тебе большую кровать, и ло-
жись на сегодняшнюю ночь рядом с ним").

6. Я воображаю в фантазмах эмпирически невозмож-
ное: чтобы два наших произнесения были сказаны
одновременно — чтобы одно не следовало за другим,
как бы завис от него. Произнесение не может быть
двойным (удвоенным); ему поддается только *единая*
вспышка, в которой смыкаются две силы (разделен-
ные, разнесенные во времени, они были бы лишь
обыкновенным согласием). Ибо *единая вспышка*
осуществляет немалую вещь: упразднение вся-
кой исчислимости. Обмен, дар, кража (единствен-
но известные формы экономики) каждый на свой
лад требуют разнородных объектов и временного
люфта; желаемое мною в обмен на что-то иное — и
всегда еще требуется какое-то время на заключение
договора. Одновременным произнесением основны-
вается движение, модель которого социально неиз-
вестна, социально немалым: не будучи ни обме-

ПРУСТ, "В сторону Свана".
БОДЛЕР, "Смерть любовников" (в переводе Бальмонта —
"единственный луч". — Прим. перев.).

7. *Я тоже* кладет начало мутации: падают старые пра-
вила, все возможно — даже чтобы я отказался вла-
деть тобой.

В общем, это целая революция — не слишком от-
личная, может быть, от революции политической:
ибо, как в одном, так и в другом случае, в моих фан-
тазмах появляется абсолютно Новое; реформизм
(любовный) мне не нужен. И, для полноты пара-
докса, это чистейшее Новое возникает из самого
избитого стереотипа (еще вчера вечером я слышал,
как его произносили в пьесе Саган: по телевизору
каждый второй вечер говорят: "я люблю тебя").

8. — А что если я не буду интерпретировать *я-люблю-
тебя*? Что если не доводить это произнесение до со-
стояния симптома? — На свой страх и риск: разве
вы не говорили сто раз о нестерпимости любовных
неудач, о необходимости уйти от них? Если вы хо-
тите "излечиться", вам нужно верить в симптомы и
верить, что *я-люблю-тебя* есть один из них; вам

нужно правильно интерпретировать, то есть, в каком счете, *уничжиать*.

— Что мы, в итоге, должны думать о страдании? Как должны мы его мыслить? оценивать? Обязательно ли страдание связано со злом? Не излечивается ли любовное страдание лишь противодействующим, уничтожительным лечением (нужно подчиниться заперту)? Непьзя ли, перевернув оценку, вообразить трагический облик любовного страдания, трагически утверждающееся *я-люблю-тебя*? А если любовь (включенного) поместить (вернуть) под знак Активности?

Иные

9. Отсюда — новый взгляд на *я-люблю-тебя*. Это не симптом, это действие. Я признаю, чтобы ты ответил, и тщательность формы (буква) ответа приобретает фактическую значимость наподобие формулы. Поэтому не достаточно, чтобы другой ответил мне простым означаемым, будь то даже положительным ("*я тоже*"); нужно, чтобы вопрошаемый субъект взял на себя сформулировать, произнести: *я-люблю-тебя*, которое я ему протягиваю: "*Я люблю тебя*", — говорит Пеллеас. — "*И я люблю тебя*", — говорит Мелисанда.

Настоятельная просьба Пеллеаса (если предположить, что ответ Мелисанды был *в точности* таким, как он и ожидал, что вероятно, потому что он поч-

Пеллеас

ти сразу после этого умирает) исходит из необходимости для любовленного субъекта не только быть любимым в ответ, знать это, быть в этом уверенным и т. д. (все это операции, которые не выводят из плана означаемого), но и *слышать, как это говорится* в форме столь же утвердительной, столь же полной, столь же членораздельной, как его собственная; я хочу получить с размахом, целиком, буквально, без уверток формулу, архетип любовного слова; никаких синтаксических лазеек, никаких вариаций; пусть оба слова отвечают друг другу целиком, совпадая своими означаемыми (*Я тоже* — это как бы полная противоположность холофразы); важно, что это физическое, телесное, лабиальное изречение слова: раздвинь губы, и пусть это выйдет из них (совершенно хочу, это *добыть слово*. Магическое, мифическое? Чудовище — заклятое в своем безобразии — любит Красавицу, Красавица, ясное дело, не любит Чудовище, но в конце, побежденная (неважно чем; скажем, *беседями*, которые она зела с Чудовищем), она все же говорит ему магическое слово: "*Я люблю вас, Чудовище*"; и тут же под пышный дуэрализирующий пассаж арфы возникает новый субъект. Эта история архаична? Тогда вот друзья: некто страдает оттого, что его покинула жена; он хочет, чтобы она вернулась, он хочет именно того, чтобы она скачала ему: *я люблю тебя*, и он сам тоже гоняется за этим словом; в конце концов она ему его говорит — и тут он падает в обморок; это

Равель

РАВЕЛЬ, "Теселы Красавицы и Чудовища" ("Магика-гуская")

Ветхий
Голландец

фильм 1975 года. Или еще — снова миф: Летучий Голландец скитается в погоне за этим словом, если он его получит (с клятвой верности), он перестанет скитаться (для мифа важна не эмпирика верности, а ее произнесение, ее песнь).

10. Редкостная встреча (в немецком языке): одно и то же слово *Verjähung* (подтверждение, согласие) для двух утверждений: одно, отмеченное в психоанализе, обречено быть приниженым (первичное утверждение ребенка должно быть отвергнуто, чтобы возник доступ к бессознательному); другое, постулированное Ницше, есть модус воли к власти (ни-что психологического и еще менее социального), продукт различия; в таком утверждении *da* обретает невинность (оно охватывает и противовещную-шее): это *аминь*.

Я-люблю-тебя активно. Оно утверждается как сила — против других сил. Каких? Против тысячи сил света, которые все до одной суть силы уничижительные (наука, докса, реальность, разум и т. д.). Или иначе: против языка. Так же как *аминь* находится на грани языка, не имея ничего общего с его системой и сбрасывая с него его "мантию противоводействия", так же любовное произнесение (*я-люблю-тебя*) удерживается на грани сиптаксиса, призмат тавтологии (*я-люблю-тебя* значит *я-люблю-тебя*), устраняет раболопство Фразы (само оно только холофраза). Как произнесение, *я-люблю-тебя* не является знаком, наоборот, оно ит-

рает против знаков. Тот, кто не говорит *я-люблю-тебя* (между губ которого *я-люблю-тебя* не хочет проходить), обречен испускать множественные, нео-пределенные, недоверливые, скупые знаки любви, ее индексы, "доказательства": жесты, взгляды, вздохи, намечки, иносказания; он должен позволить себя *интерпретировать*; над ним властвует противоводействующая инстанция любовных знаков, он отчужден в рабском мире языка. *Поскольку он не до-ворот всего* (раб — это тот, у кого отсечен язык, кто может говорить лишь своим видом, выражениями, минами).

Любовные "знаки" питают необятную литературу противоводействия; любовь в ней *представлена*, вверена эстетике видимости (в конечном счете, любовные романы пишет Аполлон). Как контражур, *я-люблю-тебя* на стороне Диониса: страдание (и даже стон, отвращение, злорадство) не отрицается, но, посредством произнесения, оно не интериоризирует-ся; скажут *я-люблю-тебя* (повторять это) — значит извергнуть противоводействующее, отбросить его в глухой и скорбный мир знаков, речевых утерток (пересекать который я, однако, никогда не перестану). Как произнесение *я-люблю-тебя* — на стороне тра-цы, странники), являются субъектами Траты; они тратят слово, словно его было бы нагло (подло) где-либо восполнить: они находятся на предельной грани языка, там, где сам язык (а кому же еще вместо

Ницше

НИЦШЕ: весь этот фрагмент, конечно, по Делёзу

него?) признает, что он ничем не гарантирован, что он работает без страховки.

Tabula Gratulatoria

1. Ролан Апас, Эвелин Башелье, Жан-Луи Бут, Ромарик Сьюлгер Бюэль, Франсуа Валь, Антуан Компаньон, Северо Сардуи, Филипп Соллерс, Дени Феррари.
2. ГЕТЕ, "Страдания юного Вертера".
3. БАЛЪЗАК, "Пожная любовница"; "Тайны книжки де Кадиньян", ЖАН БАРЮЗИ, "Сан Хуан де ла Крус", БАТАЙ, "Пилеальный глаз", БЕНВЕНИСТ, "Проблемы общей лингвистики", БРУНО БЕТТЕЛЬХАЙМ, "Пустая крепость", БОДЛЕР "Цветы зла", Н. О. БРАВУН, "Эрос и Танатос", БРЕХТ "Матюшка Кураж", ЖАН-ЛУИ БУТ, "Разрушитель интенсивности" (рукопись), ФРАНСУА ВАЛЬ, "Падение", ГЕЙНЕ, "Лирическое интермеццо", ГЕЛЬДЕРЛИН, "Гиперион", МИШЕЛЬ ГЕРЕН, "Нищие, героический Сократ", ГЮГО, "Камни", КРИСТИАН ДАВИД, "Влюбленное состояние", "ДАО ДЭ ЦЗИН", ДЕЛЁЗ, "Нищие и философия", МАРСЕЛЬ ДЕТЬЕН, "Сады Адониса", Т. А. ДЖЕДИДИ, "Любовная поэзия арабов", ДИДРО, Пол-

ное собрание сочинений, ДОСТОЕВСКИЙ, "Братья Карамазовы"; "Вечный муж", ЖИД, "Et pisser partout in te"; "Дневник 1939—1949", МЕЛАНКЛИЙН, "Этюды по психоанализу", КЛОССОВСКИЙ, "Нише и порочный круг", АНТУАН КОМПАНЬОН, "Сиротский анализ", ЮЛИЯ КРИСТЕВА, "Революция поэтического языка", КЬРКЕГОР, "Страх и трепет", ЛАКАН, "Семинар I и XI", ЛАПЛАНШ, "Символизация", РОЖЕ ЛАПОРТ, "Пятнадцать вариаций на биографическую тему", ЛАРОШФУКО, "Максимы и моральные размышления", ЛЕЙБНИЦ, "Новые опыты о человеческом разумении", ЛЕКЛЕР, "Психоанализировать", МАНДЕЛЬБРОТ, "Фрактальные объекты", ТОМАС МАНН, "Волшебная гора", МУЗИЛЬ, "Человек без свойств", НИЦШЕ, "Всего лишь наука", "Геналогия морали", "Ессе Homo", "Неопубликованное 1870—1873", "Сократ и трагедия", "Утренняя зоря", НОВАЛИС, "Генрих фон Офердинген", "Орникар" № 4, БЕНЖАМЕН ПЕРЕ, "Антология возвышенной любви", МОРИС ПЕРШЕРОН, "Будда и буддизм", ПЛАТОН, "Пир, или О любви", "Федр", "Пруст, "В сторону Свана", "У Германтой", "Содом и Гоморра", "Пленница", ТЕОДОР РАЙК, "Отрывок большой исповеди", РЕЙСБРУК, Избранное, РОНСАР, "Любовные стихотворения", РУЖМОН, "Любовь и Запад", СЕВЕРО САРДУИ, "Трансвеститы", САРТР, "Очерк теории эмоций", САФУАН, "Заметки об Эдипе"; "Структурализм и психоанализ", СЕНТ-БЕВ, "Пор-Рояль", СЕРЛЗ, "Успехи эстетики другого с ума", СОЛЛЕРС, "Рай", СОНДИ, "Поэзия и по-

этика", СПИНОЗА, "Метафизические размышления", СТЕНДАЛЬ, "Арманс", "О любви", СТОИКИ, ТАЛЕМАН ДЕ РЕО, "Забавные истории", УИНИКТОТ, "Боязнь крушения", "Игра и реальность", "Фрагмент одного анализа", УОТТС, "Дуэн-буддизм", ФЛОБЕР, "Бувар и Пекюше", ФРЕЙД, "Бред и сновидения в "Градиве" Йенсена", "Перспектива 1873—1939", "Краткое введение в психоанализ", "Метапсихология", "Новые лекции по психоанализу", "Толкование сновидений", "Человек-молк", "Этюды по психоанализу", МАРТИН ФРЕЙД, "Фрейд, мой отец", ФУКО, Интервью от 17 марта 1975 года, ПЬЕР ФЮРЛОН, "Размышления о терапевтическом использовании двойного принуждения", ДАНИЕЛЬ ШАРЛЬ, "Музыка и забвение", ШАТОБРИАН, "Путешествие из Парижа в Иерусалим", Л. ШЕРТОК, "Типноз", ЯКОБ-СОН, Интервью журналу "Критика".

4. БУКУРЕШЛЕВ, "Заупокойные песнопения", ВАГНЕР, "Кольцо Нибелунгов", "Летучий Голландец", ДЕБЮССИ, "Полесек и Мелисацца", ДЮПАРК, "Третья песня", МОШАРТ, "Свадьба Фигаро", РАВЕЛЬ, "Матушка-гусыня", ШУБЕРТ, "Зимний путь", "Похвала слезам", — ФРИДРИХ, "Обломки затертой по льдам "Надежды", — БУНЮЭЛЬ, "Скромное обаяние буржуазии".

2. Противоречивые ответы этического смысла	159
3. Языковое доказательство	
Испание ИЗНАНИЕ ИЗ ВООБРАЖАЕМОГО	163
1. Уйти прочь — 2. Траур по образу — 3. Печаль —	
4. Дважды послышать крест — 5. Возгорание	
Изуумилью "ИЗУМИТЕЛЬНО"	169
1. Париж осенним утром — 2. Неделюность —	
3. Спешивность желания — 4. Тагология	
Индучия "ПОКАЖИТЕ МНЕ, КОГО ЖЕЛАТЬ"	175
1. Аффективная заразительность —	
2. Запрет как указатель	
Искажение КРОХОТНОЕ ПЯТ НЫШКО НА НОСУ	185
1. Очаг порчи — 2. Видеть другого в подчинении —	
3. "Мозоли на заднице" — 4. Безумие бытия —	
5. "Мой дамочка"	
Истина ИСТИНА — 1. — Абсолютное знание —	179
2. Ощупление истины —	
3. Неустрашимая часть фантазма —	
4. Халат весом в семь пиней	
Катастрофа КАТАСТРОФА	189
1. Два отчаяния — 2. Предельная ситуация	
Краснованство КРАСНОВАЙСТВО — 1. Twiddling —	193
2. Говоривность — 3. Самоувлечение	
Матия ПОСЛЕДНИЙ ЛИСТИК — 1. Газание —	197
2. Зарок	
Неньяномо "ЭТО НЕ МОЖЕТ ПРОДОЛЖАТЬСЯ"	199
1. Любование терпение — 2. Воодушевление —	
3. Стойкость	
Нежность НЕЖНОСТЬ — 1. Нежность и просьба —	203
2. Нежность и желание	
Немота БЕЗ ОТВЕТА — 1. Запоздавший ответ —	205
2. Говорить впустую — 3. Несмы	

Непознаваемый НЕПОЗНАВАЕМЫЙ — 1. Загадка —	209
2. Непатие — 3. Определить другого как силу	
Непристойное НЕПРИСТОЙНОСТЬ ЛЮБВИ	
1. Примеры — 2. Влюбленный интелектуал —	
3. Единство влюбленного — 4. Анахроничное —	
5. Крайнее неприличие —	
6. Септиментальность/Сексуальность —	213
7. Суть непристойного	
Образ ИЗОБРАЖЕНИЯ — 1. Жестокость образов —	219
2. Расположение — 3. Печальный образ —	
4. Влюбленный как художник	
Обытия "В ИСПОЛНЕННОМ ЛЮБВИ	
ПОКОЕ ТВОИХ РУК" — 1. Засыпание —	223
2. От одних объятий к другим — 3. Переполенность	
Ограничить ЛАЕТПИА — 1. Gaudium и Laetitia —	225
2. Любовное неведение	
Одиноч "ИЗ СВЯЩЕННИКОВ ЕГО НИКТО	
Одинок — 1. Влеть —	
2. Все двери закрываются —	
3. Одиночество влюбленного — 4. Неактуальный —	229
5. Почему я одинок	
Ожидание ОЖИДАНИЕ — 1. Erwartung — 2. Слегарий —	
3. Телефон — 4. Галлюцинация — 5. Тот/та, кто жлет —	235
6. Мандарин и куртизанка	
Оплакиваемый ОПЛАКИВАЕМЫЙ? —	241
1. Жизнь проходит — 2. Судачить	
Осведомитель ОСВЕДОМИТЕЛЬ —	243
1. Сплетение интриг — 2. Внешнее как секрет	
Отжествление ОТОЖДЕСТВЛЕНИЯ —	
1. Работник, безумец — 2. Жертва и палач —	247
3. Gribouillete — 4. Проекция	
Переполенность	

"ВСЕ ЗЕМНОЕ СЛАДОСТРАСТЬЕ" —	
1. Переизбыток — 2. Верить в Высшее Благо	251
Письм Невыразимая Любовь —	
1. Любить и творить — 2. Выверять —	
3. Письмо и воображаемое — 4. Неразделение —	
5. Письмо вне обмена	255
Письмо Любовное Послание —	
1. "Я думаю о вас" — 2. Корреспонденция и отношение —	
3. Не отвечать	261
Плакать Похваля Слезам — 1. Когда человек	
плачет — 2. Магеры плакать — 3. Функция слез	265
Поведение "ЧТО ДЕЛАТЬ" — 1. Любо/либо —	
2. Легковые вопросы — 3. Лень	269
Понять "Я ХОЧУ ПОНЯТЬ" — 1. Пол лампы —	
2. Выбыв из кино — 3. Подавление —	
4. Интерпретация —	
5. Видение: великая и асная греза	273
Посвящение ПОСВЯЩЕНИЕ —	
1. Любовный подарок — 2. Весаще I love —	
3. Говорить о том, что даешь — 4. Посвящать —	
5. Писать — 6. Не дарить, а вписывать	297
Почему ПОЧЕМУ? — 1. What? —	
2. Любить чуть-чуть — 3. Бред "я люблю"	285
Праздник "ДНИ ИЗБРАННИКОВ" —	
1. Пришествие — 2. Особое искусство жить	289
Предметы БАНТ — 1. Метонимии — 2. Кито	291
Признание БЕСЕДА — 1. Соприкосновения —	
2. Болтливые обобщения	293
Прикосновения	
"КОГДА МОЙ ПАЛЕЦ НЕВЗНАЧАЙ..." —	
1. Что же требуется от кожи —	
2. Словоно пальцы парикмахера	297

Пристроенные "TUTTI SISTEMATI" —	
1. Жесткая игра —	
2. Любая структура пригодна для жизни —	
3. Снехогонное и завидное	299
Пробуждение АЛЬБА — 1. Спать очень долго —	
2. Видя пробуждения	303
Пропать "Я ПРОПАЛАЮ, Я ГИБНУ..." —	
1. Мягкость — 2. Изольда — 3. Ниле —	
4. Ложное представление о смерти —	
5. Функция пропасти	305
Проступки ПРОСТУПКИ — 1. Поезд —	
2. Самообладание как проступок —	
3. Невинность боли	309
Разлука ОТСУТСТВУЮЩИЙ —	
1. Отсутствует всегда другой — 2. Женская речь? —	
3. Забвение — 4. Воздыхать —	
5. Манипуляция разлукой — 6. Желание и нужда —	
7. Вызывание — 8. Коан про голову под водой	313
Ревность РЕВНОСТЬ — 1. Вертер и Альберт	
2. Дележ пирога — 3. Отказаться от ревности —	
4. Четыре муки ревнива	321
Резонанс РЕЗОНАНС — 1. Резонанс/диопамияство —	
2. Любвиная боязнь — 3. Мариша —	
4. Тщательное слушание	325
Самоубийство МЫСЛИ О САМОУБИЙСТВЕ —	
1. Частая, простенькая, легкая	
2. Говорить о самоубийстве —	
3. Благородство и псалмистка	329
Сговор СТОВОР — 1. Хвалы двоим —	
2. Кто лишний? — 3. Обломато	333
Сердце СЕРДЦЕ — 1. Эректильный орган —	
2. Мое сердце против моего ума — 3. Тяжелое сердце	337

Сказания КОРАБЛЬ-ПРИЗРАК ...	
1. Исчезновение любви — 2. Феникс — 3. Один миф — 4. Оттепок	339
Скрывать ТЕМНЫЕ ОЧКИ — 1. Нерешительность — 2. Два дискурса — 3. <i>Lagatus probo</i> — 4. Темные очки — 5. Разделение знаков — 6. "Неготовность"	343
Случайности СОБЫТИЯ, ПОМЕХИ, ПРЕПОНЫ — 1. Поскольку... — 2. Черное покрывало Майи — 3. Не причина, а структура — 4. Инцидент как история	349
Сотрадание "МНЕ БОЛЬНО ЗА ДРУГОГО" — 1. Единение в страданиях — 2. Будем жить дальше! — 3. Опять-таки деликатность	353
Слепота СПЛЕТНЯ — 1. По дороге из Флоренции — 2. Пас истины — 3. Он/она	357
Сцена УСТРАИВАТЬ СЦЕНУ — 1. Сцена в историческом плане — 2. Механика сцены — 3. Нескончаемость сцены — 4. Незначительность сцены — 5. Последняя реплика	361
Таков ТАКОВ — 1. <i>Qualitas</i> — 2. Такой I — 3. Такой II — 4. Притупленный язык — 5. Звездная дружба	369
Тело ТЕЛО ДРУГОГО — 1. Разделенное тело — 2. Исследовать	375
Томление ЛЮБОВНОЕ ТОМЛЕНИЕ — 1. Сатурн — 2. Желание I — 3. Желание II — 4. Изнурительность	377
Трата ИЗОБИЛИЕ — 1. Похвала напряжению — 2. Забавный ответ Гете своим английским хулиганам — 3. Изобретательность диларом — 4. Красота	381
Тревога AGONY — 1. Тревога как ад — 2. <i>Ripitivate agony</i>	385
Тучи ТУЧИ — 1. Стихливое послание — 2. Неудовольствие тучки-фурию	387
Тыма "И ТЫМА ОСВЕТИЛА ТЫМУ" — 1. Две тымы —	

2. Одна тыма вопрошает и себя, и друга	391
Ураждение ЛЮБИТЬ ЛЮБОВЬ — 1. Два толуба	393
2. Выгода и шперб	
Утверждение НЕПОДАЛИВНОЕ	
1. Ссылаясь на любовь	
2. Истощение и радость воображаемого	395
3. Сила не у толковника — 4. Иппетем спонда	
Федитг ФЕДИТИН — 1. It fades, fades and fades — 2. Супруная Мать — 3. Тыма другого — 4. Nekula — 5. Голос — 6. Усталость — 7. Телефон — 8. Останить или принять?	399
Фрак СИНИЙ ФРАК И ЖЕЛТЫЙ ЖИТЕГ — 1. Заниматься туалетом — 2. Подражание — 3. Переодевание	405
Чудовищный "Я ГНУСЕН" — 1. Несносный любовник — 2. Чувовище	407
Я-люблю-тебя Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ — 1. <i>Szeretlek</i> — 2. Слово без я выковых применений — 3. Пронизсение — 4. Ответа нет — 5. "Я тоже"	
6. Единая вставка — 7. Революция	
8. <i>Я люблю-тебя</i> как трагическое утверждение — 9. "И я люблю тебя" — 10. Аминь	409
Tabula gratulatoia	421

Коллекция "Философия по кругу"
литература искусство политика

Редакционный совет серии:

С. Бак-Морс (США) Ф. Гваттари † (Франция) Ж. Деррида (Франция)
Ф. Джеймсон (США) Л. Ионин (Россия) М. Мамардашвили † (Польша)
Ж.-Л. Нанси (Франция) Е. Петровская (Россия) — научный секретарь
В. Полорога (Россия) — председатель А. Руткевич (Россия)
М. Рыклин (Россия) — заместитель председателя М. Ямпольский (США)

ведущий редактор серии — А. Иванов (Россия)

Ролан Барт

Фрагменты речи влюбленного

художественное оформление

А. Бондаренко

корректор

Л. Калайда

компьютерная верстка

И. Иванков

Сдано в набор 12.09.99. Подписано в печать 15.04.99.

Формат издания 70х108 1/32. Бумага офсетная. Гарнитура "Таймс".

Усл. п. л. 13,5. Заказ № 612

Издательская фирма "Ad Marginem"

113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7, тел./факс 951-93-60

e-mail: ad-marg@rinct.ru

ЛР № 030870 от 10.01.99.

Отпечатано в Московской типографии № 2 ППП "Наука"

121099, Москва, Пубинский пер., д. 6