

Олег Горяинов

Гегель, смерть и закон:

ОПЫТ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ
В ПОСЛЕДНЕМ РОМАНЕ МОРИСА БЛАНШО

Человек, по неловкости промахнувшийся и миновавший свою смерть, напоминает привидение, являющееся лишь затем, чтобы по-прежнему стремиться к исчезновению; ему остается только вновь и вновь убивать себя.

Морис Бланшо. Смерть как возможность

«Всевышний»: проблемы интерпретации

Роман «Всевышний» — многослойное повествование, которое ведется от первого лица сотрудником органов записи актов гражданского состояния Анри Зорге. Главный герой описывает череду событий личной жизни (отношения с сестрой, матерью и отчимом, контакты с соседями, новыми знакомыми), которые разворачиваются на фоне государственно-политического кризиса, вызванного эпидемией смертельной болезни. Эти встречи сопровождаются рассуждениями о законе, государстве, порядке в форме полемического диалога. Поначалу ясно определенная позиция Зорге в отношении правопорядка со временем становится для читателя одной из главных загадок романа; все усложняется рядом иных особенностей повествования. Читатель может: 1) гадать о причинах садомазохистской природы отношений Зорге с сестрой (Луизой); 2) задаваться вопросом, почему защита Зорге государственной властью привлекает бунтарей (Буккса и Дорта); 3) теряться в причинах, почему женские фигуры накладываются друг на друга и совпадают с образом закона (сестра, соседка Мари Скадран, медсестра Жанна Галгат). Эти и иные точки опоры в романе лишены связности, логичности и прозрачности. В результате рождается эффект неразличения между реализмом повествования и тем, что обрушивается в подобие сюрреалистического бреда, а основная тема романа — закон — основательно затемняется. Единственный лежащий на поверхности ориентир — философский контекст. В письме Букксу, с которым ведется полемика на протяжении всего романа, Зорге описывает силу закона так, что здесь узнается гегелевская тотальность, поглощающая все противоречия и отрицания:

Мне бы хотелось убедить вас, что, нападая на учреждения, администрацию, весь видимый или скрытый аппарат государства, вы идете по ложному пути. <...> Если вы их упраздните, то не упраздните ничего. <...> *Государство повсюду. <...> Престиж государства, любовь к нему и, прежде всего, абсолютная с ним смычка, проявляющаяся через уклонение и неповиновение, связывают каждый ум, так что он не видит ни малейшей трещины в огромной конструкции, от*

которой он неотделим. <...> Закон коварен... <...> Он — сама прозрачность и при этом непроницаем. Он — абсолютная истина¹.

До определенного момента отношения Зорге и Буккса представляются антагонистичными (защитник закона и ниспровергатель), что помогает читателю ориентироваться в зыбком нарративе, однако со временем эта оппозиция распадается: будто вирус, вызвавший эпидемию в романе, поражает не только героев, но и идеи, его пронизывающие. Читательская растерянность достигает предела, когда бунт Буккса принимает форму закона:

...если они полагали, что находятся на стороне Буккса и в сговоре с теми отщепенцами, за которыми присматривают, то сам Буккс, ослепленный обидой, действовал от имени закона, от коего хотел избавиться. И весь этот хаос, все это безумие служило власти, для которой тем самым все шло как нельзя лучше (338).

Так, в романе реализуется опыт мутации, где взаимоисключающие друг друга позиции вязнут в энигматичных рассуждениях.

Когда Буккс решил открыто показать, что он главный... он ожидал, что его не признают. Но этого не произошло. Официальные лица, доказывая тем самым, что действуют с ним заодно, добросовестно ему помогали. <...> Его не беспокоили, его не одобряли, — на него не обращали внимания. События вскрыли пустоту между двумя властями. Раненый закон, видя, что один из его органов необъяснимым образом поражен, собирався в тишине с мыслями, дожидаясь, пока тот восстановится (396).

Мир в романе, поначалу опирающийся на всесилие закона, к концу утрачивает определенность и походит на горячечный бред. Если «Всевышний» воплощает политико-философский диалог с Гегелем, то остается гадать, какова природа этого диалога. Почему в романе все оборачивается не тем, чем оно представляется изначально?² Болезнь поразила закон и тем самым его преодолела или, напротив, иммунитет закона настолько велик, что эпидемия лишь подтверждает его всесилие? Если Зорге — это торжество закона, то как понимать финальные строки «Всевышнего»: «Теперь, теперь-то я заговорю» (466), звучащие после убийства героя?

Не удивительно, что роман оказался одним из самых комментируемых произведений Бланшо. Дж. Грегг видит ключ к тексту в том, что он представляет собой дневник³; С. Льюис, опираясь на работы Ж.-Л. Мариона, вычитывает

1 Бланшо М. Всевышний / Пер. с фр. В. Лапицкого. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. С. 323—324, 326—327. Далее после цитат из этого издания в скобках указывается номер страницы. Курсив и полужирный курсив в цитатах из «Всевышнего» везде мои, если не указано иное. — О.Г.

2 Ср.: «События в романе оборачиваются не тем, чем они кажутся: бюрократическое государство — это не тоталитарная тирания, а патерналистская буржуазная демократия; мятеж — это не коммунистический заговор, а то, что в конечном итоге превращается в движение за либеральные реформы; болезнь, настойчиво всем угрожающая, — не проявление метафизического зла, а собственно аномальное состояние нормальности» (Hill L. Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 184).

3 Ср.: «Я предлагаю исследовать вопросы о том, как смерть Зорге связана с языком и почему его смерть более трансгрессивна, чем революционный проект Буккса. Для

во «Всевышнем» «эротический феномен»; С. Зенкин, исследуя «катастрофическую природу образов», объясняет «с ее помощью категории сакрального»⁴. Экстравагантность этих размышлений дополняет подходы к роману, ориентирующиеся на политико-философскую проблематику и диалог с Гегелем. К. Харт называет «Всевышнего» романом о воплощении гегелевского государства; Л. Хилл показывает, что через «Феноменологию духа» в него проникают мотивы «Орестей» Эсхила и «Антигоны» Софокла; Льюис утверждает, что «многие плодотворные прочтения романа были сосредоточены на политических или политико-философских идеях, сформулированных некоторыми персонажами, и на отношении этих идей с мыслью Гегеля в интерпретации Александра Кожева и Хайдеггера»⁵. Основу такой оптики заложили прочтения П. Клоссовски и М. Фуко. Для Клоссовски в романе речь идет об исследовании онтологического различия между сущностью и существованием, где одной из подсказок выступает хайдеггерианское имя героя (*Sorge*), означающее заботу⁶. В работе Фуко «Мысль извне» письмо Бланшо понимается как пространство, где решаются философские вопросы, не доступные философии. Языку такой литературы приоткрывается «опыт внеположности», ускользающий от всеобъемлющего языка рефлексии. Согласно Фуко, проза Бланшо проверяет на прочность диалектику Гегеля и достигает того, что философская рефлексия поглотить не в состоянии: «...язык Бланшо воздерживается от диалектического отрицания. <...> А отрицать, как делает Бланшо, свой собственный дискурс — значит беспрестанно выводить его вне самого себя, каждое мгновение отбирать у него не только только что сказанное, но и саму способность это высказать»⁷.

Особенность этих прочтений — движущихся от политико-правовой проблематики к онтологии языка, от идеи закона к вопросу о сущности литературы, от угроз тоталитарного государства к освобождению средствами письма — в том, что они связывают «Всевышнего» с теориями Бланшо и иных мыслителей, однако из них испаряется опыт истории и биографическое измерение романа. К. Бидан указывает, что работа над текстом «велась в течение нескольких лет», была закончена в 1947 году и что он может быть прочитан «в политическом, теологическом и психологическом смыслах», представляя собой «самый откровенно политический, реалистический и семейный роман [Бланшо]»⁸. Однако Бидан предостерегает, что

этого я буду рассматривать роман как дневник, написанный Зопре» (*Gregg J. Maurice Blanchot and the Literature of Transgression. New Jersey: Princeton University Press, 1994. P. 73*).

- 4 См.: *Lewis S.E. A Law without Flesh. Reading Erotic Phenomena in Le Tres-haut // Clandestine Encounters: Philosophy and Literature / Ed. by K.J. Hart. Indiana: University of Notre Dame, 2010. P. 119—155; Зенкин С. Морис Бланшо и образ // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 434.*
- 5 См.: *Hart K. Introduction. Philosophy and Philosophical // Clandestine Encounters: Philosophy and Literature. P. 20; Hill L. Op. cit. P. 197—199; Lewis S.E. Op. cit. P. 119.*
- 6 *Klossowski P. Such a Deathly Desire / Transl. by R. Ford. Albany: State University of New York Press, 2007. P. 91, 94.*
- 7 *Фуко М. Мысль извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне / Пер. с фр. В. Лапицкого. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 132.*
- 8 *Bident C. Maurice Blanchot. A Critical Biography / Transl. by J. McKeane. New York: Fordham University Press, 2019. P. 208.*

невозможно прямо соотнести отношения Анри Зорге с семьей с Бланшо. Некоторое количество различий исключает такую возможность (ранняя смерть отца, повторный брак матери и т.д.); и несмотря на отдельные моменты сходства (одиночество, болезнь, опыт письма, некоторого рода «идиотизм» в смысле Достоевского), герой не является портретом Бланшо. «Всевышний» не является ни автобиографическим, ни семейным романом⁹.

При таком подходе связь произведения с историей и опытом жизни Бланшо будто отсутствует, а рефлексия о законе — скорее философский трактат в литературной форме. Мне представляется, что есть возможность прочитать «Всевышнего» так, чтобы, не исключая философскую проблематику, прояснить его загадки в контексте личного опыта Бланшо. Речь идет о поиске точки, где теоретическое измерение книги *совпадает* с автобиографией писателя. Методологически я ориентируюсь на подход, предложенный Дж.М. Бернштейном, который показал, что автобиография в современном романе — не частный случай биографии, а трансцендентальное условие этой литературной формы в принципе. Речь идет об автобиографической онтологии, которая «снимает» (в гегелевском смысле) противопоставление действительности и вымысла, фактов и их отсутствия¹⁰. Отталкиваясь от этого подхода, далее будет предложена экспликация двух сюжетов: 1) разбирательство Бланшо с философией Гегеля будет прочитано как 2) особый жизненный опыт, из которого складывается автобиографическая онтология, явленная во «Всевышнем».

«Украденная смерть» и призраки Гегеля

Точкой отсчета для гипотезы об автобиографической онтологии послужит последний рассказ Бланшо «Мгновение моей смерти» (1994), прервавший тридцатилетнее молчание Бланшо-писателя, длившееся с момента выхода «Ожидания забвения» (1962). Многие близкие к Бланшо мыслители задались вопросом, следует ли читать рассказ как текст-завещание: «Я не знаю, принадлежит ли этот текст... к пространству литературы, является ли он вымыслом или свидетельством, и, главное, в какой мере он ставит под сомнение эти различия»¹¹. Аналогично Ж. Деррида рассуждает Ф. Лаку-Лабарт, назвавший «Мгновение моей смерти» одним из двух (наряду с фрагментом 1973 года «Первичная сцена») автобиографических текстов Бланшо¹². Проблема для обоих философов связана с тем, что автор, чье имя ассоциируется с растворением писательской биографии в пространстве письма, написал «прозрачный» автобиографический текст, в котором речь идет о событии смерти Бланшо, которое не произошло, а *récit* «Мгновение моей смерти» является свидетельством об этом не-событии в форме автобиографического рассказа. Гипотеза звучит так: «Мгновение моей смерти» действительно следует читать как

9 Ibid. P. 210.

10 Bernstein J.M. The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism, and the Dialectics of Form. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 151.

11 Derrida J. Demeure. Fiction and Testimony / Transl. by E. Rottenberg. California: Stanford University Press, 2000. P. 26.

12 Lacoue-Labarthe P. Ending and Unending Agony: On Maurice Blanchot / Transl. by H. Opelz. New York: Fordham University Press, 2015. P. 53.

автобиографический текст, однако такое решение можно экстраполировать и на иные произведения Бланшо, если уточнить, о каком типе автобиографии идет речь. Для этого необходимо понять, в каком контексте здесь появляется Гегель.

Когда ружья, приставленные к рассказчику, должны были выстрелить, «вспыхнула перестрелка», немецкие солдаты отвлеклись, один из оставшихся «сделал знак скрыться». Вернувшись, когда немцы ушли, рассказчик узнал, «что расстреляли трех молодых парней, сыновей фермеров, не имевших никакого отношения к войне». В этом месте неожиданно появляется Гегель.

Когда лейтенант вернулся и обнаружил, что владелец поместья исчез, **почему** ярость и гнев не заставили его сжечь Замок (неподвижный и величественный)? Дело в том, что это был Замок. *На фасаде, словно несокрушимое воспоминание, выведена дата — 1807*. Был ли лейтенант настолько **образован, чтобы знать**, что это — год Йены, когда Наполеон на своей серой лошади проезжал под окнами Гегеля и тот признал в нем, как он написал одному из своих друзей, «мировую душу»? **Ложь и правда**, поскольку, как писал Гегель другому другу, французы разграбили и разорили его жилище. **Но Гегель умел отличать эмпирическое от существенного**. А в 1944 году нацистский лейтенант испытывал к Замку уважение или почтение, которого у него не вызывали фермы¹³.

Памятная дата в жизни немецкого философа объясняет здесь, почему Замок не был сожжен: Гегель — спаситель и одновременно тот, под знаком кого у рассказчика «украли смерть». Однако всплывающая в рассказе дата — мистификация. Указанный 1807 год ошибочен дважды: 1) Гегель наблюдал въезд Наполеона в Йену не в 1807 году, а в октябре 1806-го¹⁴, 2) а на фасаде дома Бланшо в Кэне высечена дата «1809»¹⁵. Лаку-Лабарт утверждает:

Ошибка, допущенная относительно даты Йенской битвы и года публикации «Феноменологии духа», с самого начала не оставляет сомнений: эта «ошибка» не является ошибкой, а если и является, то вычисляемой; она связана со странной криптографией памяти: 1807—1907, [то есть годом] рождения Мориса Бланшо¹⁶.

Гегель и дата в рассказе, указывающая не на фасад дома Бланшо и не на въезд Наполеона в Йену, а на год публикации «Феноменологии духа», — все это играет роль камертона: событие «украденной смерти» связывается с моментом появления «Феноменологии духа». Уместно спросить: не адресованы ли слова из приведенного фрагмента о Гегеле, отличающего «эмпирическое от существенного», читателю? Не является ли фактическая ошибка в датировке тем, что должно послужить указателем на более «существенную» связь между Бланшо и Гегелем? Этим жестом, соединяющим вымысел и действительность, Бланшо указывает: философия Гегеля оказывается пространством, в пределах которого теория и автобиография замыкаются друг на друга. Чтобы понять, как

13 Бланшо М. Мгновение моей смерти // Бланшо М. Рассказ? Полное собрание малой прозы / Сост., пер. с фр. и послесл. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2003. С. 532—533.

14 См.: Гулыга А.В. Гегель. М.: Соратник, 1994. С. 51—52.

15 Bident C. Op. cit. P. 463.

16 Lacoue-Labarthe P. Op. cit. P. 13.

это возможно, необходимо прояснить, в чем именно они связаны «существенно», а не «эмпирически».

«Литература и право на смерть» как перепрочтение «Феноменологии духа»

Известно, что Гегель является ключевой фигурой большинства послевоенных текстов писателя, а эссе «Литература и право на смерть» — это перепрочтение раздела «Феноменологии духа» «Духовное животное царство и обман или сама суть дела»¹⁷. Чтобы понять, как Гегель входит в пространство литературы Бланшо, необходимо напомнить основополагающий вопрос этой главы: как возможно начало? Гегель описывает процесс движения самосознания к обретению собственной субстанциальности, что представляет собой деятельность как овнешнение внутреннего. Этот процесс сопровождается движением негативности, которое затрагивает самого действующего: истинной индивидуального самосознания является его растворение во всеобщем посредством действия.

Индивид, следовательно, собирающийся совершить поступок, словно находится в каком-то кругу, в котором каждым моментом уже предполагается другой момент, и он не может, таким образом, найти начало, потому что свою первоначальную сущность, которая должна быть его целью, он узнает *лишь из действия*, а чтобы действовать, у него *наперед* должна быть цель. Но именно **поэтому он должен сразу начинать**¹⁸.

А. Кожев, читающий эти строки, свел проблему начала деятельности самосознания к труду интеллектуала, который бездействует, потому что не способен на подлинное действие, то есть на работу, принимающую вызов смерти всерьез. Деятельность интеллектуала не может стать общественной, так как его индивидуальность не проникает во всеобщее, а его притязания на незаинтересованность — обман нарциссического самолюбования.

Человек есть собственное произведение в качестве дления. Само по себе произведение тленно, как и человек, который смертен. В произведении Интеллектуал снова сталкивается со смертью, позабытой было Человеком Разума. Но он бежит в воображаемый «вечный» универсум Красоты, Истины и Блага. <...> Интеллектуал притязает на «незаинтересованность», его, мол, занимает лишь «сама суть дела». На деле же его интересует только он сам, его собственная неповторимость¹⁹.

По Кожеву, интеллектуал заигрывает со смертью, но никогда не вступает с ней в рискованные отношения. Такое прочтение Гегеля становится предметом критики Бланшо, который соглашается с тем, что в процессе делания происходит исчезновение произведения и исчезновение того, кто действует: «Произве-

17 См.: Hill L. From Deconstruction to Disaster (Derrida, Blanchot, Hegel) // Paragraph. 2016. Vol. 39. No. 2. P. 187–201.

18 Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Шпета. СПб.: Наука, 2006. С. 209, 211–213. Курсив Гегеля, полужирный шрифт мой. — О.Г.

19 Кожев А. Введение в чтение Гегеля / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2013. С. 113.

дение... есть нечто преходящее, что угасает благодаря противодействию других сил и интересов и воспроизводит реальность индивидуальности скорее исчезающей, чем завершённой»²⁰. Однако Бланшо перемещает аргументы Гегеля в область литературы.

С первых шагов, говорит Гегель, индивидуума, желающего писать, останавливает следующее *противоречие*: чтобы писать, ему нужен писательский талант. Но любовью талант сам по себе ничто. Пока, усевшись за свой стол, писатель не напишет чего-нибудь — он не писатель... <...> Эта трудность с самого начала освещает *аномалию*, лежащую в основе писательского труда, которую писатель и должен, и не должен преодолевать. *Пишущий — не идеалист-мечтатель, он не любит изнутри красотой своей души, не довольствуется внутренним сознанием своих талантов. <...> Он существует только после произведения, но тогда каким образом может существовать произведение?*²¹

Бланшо опровергает утверждение Кожева об интеллектуале как «идеалисте-мечтателе», потому что соединяет два параллельных исчезновения: 1) исчезновение произведения, которое, по Гегелю, подвергается негации другими силами и интересами, и 2) исчезновение пишущего как творца произведения. Точнее, если произведение исчезает под действием других произведений, то творец не исчезает, а исчезает его возможность исчезнуть: если пишущий сталкивается с противоречием — чтобы писать, нужен талант, но талант проявляется лишь в результате письма, — то его проблема — это проблема начала. Иными словами, если произведение всегда-уже исчезает, то пишущий не может по-настоящему начать(ся). Именно поэтому, по Гегелю, «он должен сразу начинать», где проблематично это «сразу».

Упростим мысль Бланшо. То, что для Кожева составляло слабость интеллектуала — его неспособность к негации, неспособность на подлинное действие, — у Бланшо оказывается «законом литературы»: отрицание в литературе — это абсолютная негативность, которая притязает на «все». Пишущий, попадая в это пространство, оказывается тем, кому вынесен «смертный приговор»: отныне его смерть ему недоступна, но она становится спутницей, что всегда рядом.

Речь начинается только с пустоты; полнота и уверенность не говорят; тому, кто говорит, всегда не хватает чего-то существенного. Отрицание связано с речью. Я начинаю говорить не для того, чтобы что-то сказать, — это *ничто* заставляет меня говорить; а само ничто не говорит — оно обретает сущность в слове, и сущность слова — это тоже ничто. Эта формула объясняет, почему у литературы такой идеал: ничего не сказать; говорить, чтобы ничего не сказать. Это не мечты, не роскошь нигилизма. Речь обнаруживает, что обязана своим смыслом не тому, что существует, но своей отстраненности от существования, и подвергается соблазну сохранять эту отстраненность, достигая негации внутри себя самой и делать из ничто — все²².

Изнутри пустоты речи рождается литература, которая представляет собой не вымысел, оторванный от реальности, а иной модус существования реальности.

20 Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 216.

21 Бланшо М. Литература и право на смерть // Бланшо М. От Кафки к Кафке / Пер. с фр. и послесл. Д. Кротовой. М.: Логос, 1998. С. 11—12.

22 Там же. С. 35. Курсив Бланшо. — О.Г.

Разница между литературным вымыслом и действительностью не в том, что последняя существует на самом деле, а первая — лишь в чем-то воображении. Такой подход блуждает в порочном кругу поиска, что в тексте истинно, а где обман («истинны» ли даты в «Мгновении моей смерти»?). Вместо этого Гегель помогает Бланшо установить иное различие между действительностью и воображением, потому что в пространстве литературы негативность действует иначе, нежели в действительности.

Обычно писатель представляется бездействующим, потому что он — господин воображаемого, и те, кто погружаются туда вослед ему, теряют из виду проблемы своей реальной жизни. Но опасность, заключающаяся в нем, куда более серьезна. Дело в том, что он разрушает действие не потому, что имеет власть над нереальным, а оттого, что представляет в наше распоряжение всю реальность. Нереальное начинается со всего. Воображаемое — это не странная область, расположенная по ту сторону мира, оно и есть мир, но мир как целое, как всё²³.

Формула «воображаемое пишущего есть мир как всё» определяет закон литературы, который питает императив абсолютной негативности. Тот, кто попал в пространство литературы — попал в ловушку такого отрицания, которое в силу своей тотальности отрицает все, но при этом не отрицает ничего конкретного. И эта неспособность к действительному отрицанию также есть неспособность умереть²⁴. Здесь кристаллизуется основная проблема: как опыт смерти связан с опытом литературы? Точнее, как опыт украденной у Бланшо смерти получил воплощение в философии литературы, где смерть утратила свою возможность?

Литература — это опыт, с помощью которого сознание обнаруживает свое бытие неспособным потерять сознание, вовлеченным в такое движение, когда, исчезая, отрываясь от некоего осевого «я», она с остервенением неусмирённого знания, ничего не знающего, никем не познанного и всегда присутствующего позади невежества, как тень его, превращенная во взгляд, возрождает себя по ту сторону бессознательного в некую спонтанную безличность²⁵.

Если литература — это опыт невозможности умереть, то философия Гегеля оказывается путеводителем по лабиринту, в котором Бланшо оказался как писатель, теоретик и тот, кто пережил событие украденной смерти. И эта невозможность по-настоящему умереть — не идея, родившаяся из жизни Бланшо, а то, что получило *удвоение* в событии 1944 года. Не следует путать «эмпирическое и существенное»: «украденная смерть» не предопределила теорию, не из жизненной эмпирики родилось «пространство литературы». Вместо этого произошло замыкание теоретических поисков с событием периода войны: автобиография из совокупности фактов обернулась онтологией, стирающей границу между вымыслом и действительностью. Отныне факт и фантазия объединены событием совпадения, которое предшествует различию вымысла и реальности. Такая автобиографическая онтология делает границу воображае-

23 Там же. С. 26. Курсив Бланшо. — О. Г.

24 Ср: «“Анри Зорге” обладает сознанием, столь же бесконечным, сколь и бессильным: ведь его бессилие связано с его собственной невозможностью умереть, с его вечностью» (Klossowski P. Op. cit. P. 93).

25 Бланшо М. Литература и право на смерть. С. 42.

мое/действительное мерцающей (что в рассказе «Мгновение моей смерти» воплощает игра с датой «1807 год»).

Посредством «Феноменологии духа» Бланшо ставит вопрос о литературе как предельный вопрос, как вопрос о смерти. Если пространство литературы — это пространство абсолютной негативности, то умереть здесь нельзя, равно как и родиться. В эссе «Литература и право на смерть» Бланшо пытается вывернуть нигилистский характер гегелевского понимания литературы, за который ее критикуют Сартр и Кожев, наизнанку. Если идеал литературы «говорить, чтобы ничего не сказать», то это следствие не уклонения от вызова истории, а результат логики, управляющей письмом. Выбор между ангажированным письмом и отказом от литературы — это ложный выбор. В случае Бланшо событие неслучившейся казни есть то, что проявило опыт, к которому он как пишущий *уже* принадлежал изначально. Вместе с тем осознание ситуации, в которой оказывается пишущий, приводит не к пораженческому смирению, а к попыткам выйти за рамки круга, очерченного Гегелем. Письмо Бланшо реализует опыт преодоления философии Гегеля изнутри, а роман «Всевышний» — одна из ключевых глав на этом пути.

Кто заговорил во «Всевышнем»?

Итак, гипотеза об автобиографическом измерении романа «Всевышний» не имеет ничего общего с соотнесением деталей текста с фактами жизни Бланшо. Речь не о том, чтобы в сходствах найти ключ к роману (например, слабое здоровье писателя связать с больничными отпусками Зорге и т.п.). Вместо этого «Всевышнего» следует читать как опыт автобиографической онтологии, в котором 1) политико-философский сюжет (диалог с Гегелем о законе), 2) поиск оснований литературы (вопрос о началах письма) и 3) проблема украденной смерти накладываются друг на друга таким образом, что между ними нет однонаправленных причинно-следственных связей. Можно сказать, что между ними отношения сверхдетерминации. «Всевышний» действительно может быть прочитан как история жизни Бланшо, но только при условии, что это история, в отношении которой необходимо «отличать эмпирическое от существенного». Что это значит?

Главная загадка «Всевышнего» — финальные слова, произнесенные рассказчиком после того, как он был застрелен Жанной Галгат: «Теперь, теперь-то я заговорю». Есть соблазн их прямолинейного прочтения. Зорге должен пройти через опыт смерти (сначала чужой (Дорт), а потом собственной), чтобы обрести способность речи, делающей возможным «рассказ»: некоторого рода жертвоприношение как акт инициации творца. В этом смысле отказ Бланшо от романа после написания «Всевышнего» может быть понят как рождение нового типа речи, ставшей возможной после «смерти автора». Этому вторит симметрия между финалом «Всевышнего» и написанным в те же годы *récit* «Безумие дня», завершающегося словами: «Рассказ? Нет, никаких рассказов, больше никогда»²⁶. Всё складывается так, будто «Всевышний» открывает возможность «нейтральной» речи, тогда как «Безумие дня» ставит точку в «ро-

26 Бланшо М. Безумие дня // Бланшо М. Рассказ? Полное собрание малой прозы. С. 131.

манной» истории жизни пишущего. (Псевдо)симметричная связь между двумя текстами прослеживается во многих ключевых деталях, в первую очередь в том, что фигура женщины совпадает с законом.

За спиной у них я заметил силуэт женщины, это был закон. Не тот, каким его знают, строгий и малопрятный; нет, она была иною («Безумие дня»)²⁷.

— Зачем вы сюда явились? Я могла бы долго вас об этом расспрашивать. Для чего сейчас вы здесь, рядом со мной? Если для того, чтобы поднять меня на смех, я этого не стыжусь, я этим горжусь. Если для того, чтобы меня отвергнуть, меня это не ранит, я от этого становлюсь только сильнее. Ибо и я, я тоже в грош вас не ставлю. Я знаю, кто вы, и в грош вас не ставлю («Всевышний», 435), —

В этих словах Жанны Галгат собрано все, чем Зорге характеризует закон.

Перед читателем разворачивается структура, где переход от романа к «рассказу» представляет собой решение о роли автобиографии в творчестве писателя: от романа к *récit* — как путь по направлению к пустоте литературы. С одной стороны, роман, который завершается смертью героя и рождением возможности письма, в котором не остается места для жизни автора. С другой стороны, «рассказ», который ставит точку на «автобиографической» модели повествования. Но что если все сложнее? Чтобы скорректировать эти выводы, необходимо вернуться к разбирательству с Гегелем, в ходе которого показано: Бланшо одновременно 1) принимает определения Гегеля и 2) вместе с тем делает из них абсурдный вывод о невозможности смерти в пространстве литературы. Но как это понимать, если позиция Бланшо — это не просто критика Гегеля?

Бланшо совершает следующую процедуру: гегелевская тотальность из области философии переносится в пространство литературы. То есть речь идет не о критике диалектики Гегеля, а об опыте переноса диалектического движения из философии в литературу. Утверждение Фуко, что «Бланшо — это Гегель в литературе, но в то же время он Гегелю противостоит»²⁸, надо понимать буквально. С тем только уточнением, что, попадая в литературное пространство, Гегель восстает против себя: в этом значении опыта Бланшо — разыграть ставку Гегеля в опыте письма. Пишущий не может умереть, так как письмо заражено «законом», требование которого — воплощать все. То есть речь идет об абсолюте, для которого не существует ничего внешнего. Тем самым Бланшо показывает: литература воплощает гегелевский абсолют полнее, чем философия Гегеля. В этом пространстве нет места для жизни, потому что нет места для смерти; именно поэтому смерть из эссе «Литература и право на смерть» оказывается предельной формой невозможности. Всеобъемлющая сила закона — это нависающее над каждым и всегда обманывающее ожидание смерти. И такое бытование диалектики в пространстве литературы сопровождается особым режимом времени: в этом времени, что бы ни происходило, все пребывает в модусе «всегда». Теперь, связав опыт невозможной смерти с «вечным временем» под властью закона, можно обратиться к третьему ключевому мотиву «Всевышнего» — к опыту истории. Если соотнести суждения об истории

²⁷ Там же. С. 128.

²⁸ Цит. по: Лапцкий В. Голос, пришедший извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне. С. 174.

с тем, как она появляется на фоне сюжетной линии романа, у читателя может сложиться впечатление, что основная проблема — это попытка пробудить историю ото сна, вывести ее из холостого хода.

Задумайтесь: все события всей истории пребывают здесь, вокруг нас, в точности как мертвецы. Они накатывают на сегодняшний день из сокровенных глубин времени; они, конечно, осуществились, но не полностью... Они проживались, но не понимались. Но теперь? Теперь они осуществляются на самом деле, это подходящий момент, все появляется вновь, все предстает в ясном свете истины (Зорге — Букксу, 161).

Вы взяли больничный, вы посчитали себя ущербным. От нечего делать получили возможность встречаться то с одним, то с другим; вы стали ощущать беспокойство. <...> И вот, что же происходит? *В конце концов наступает головокружение, кажется, что история вас бросила, что она продолжает свой путь без вас* (Буккс — Зорге, 228).

...нужно, чтобы болезнь работала в глубину, неспешно, без конца, чтобы у нее было время преобразить то, чего она касается, чтобы она обратила каждого в могилу и чтобы эта могила оставалась отверстой. Так надо! *Именно так окажется заражена история* (Дорт — Зорге, 310).

Как сделать так, чтобы события истории не были мертвецами? Можно ли вернуть себя в историю, тебя покинувшую? В начале второй главы «Всевышнего» Зорге говорит: «Я достоверно знаю, что, если я изменюсь или выживу из ума, *история рухнет*» (47). Такое обрушение истории является возможностью ее пробуждения, то есть освобождения ее от ее же всесия, которое одновременно является бессилием (аналогично закону, что может все и не может ничего конкретного (смиряется с мятежом Буккса и т.д.)). И здесь опыт (невозможности) истории сопрягается с вопросом о смерти: настоящая смерть требуется как жест утверждения начала. Погружаясь в гегелевский абсолют, Бланшо стремится придать ему подвижность, вывести его из устойчивости, подобной древней скульптуре, придав ему динамику жизни. Статуя должна пойти. Зорге необходимо пробудиться ото сна нескончаемого торжества закона, где его смерть — это вторжение истории, обрушившейся на Бланшописателя вместе с событием «украденной смерти»; это история, ищущая выход из бесконечного блуждания по музею мертвых событий.

Если соединить три элемента в романе (смерть, закон и история) и три опыта Бланшо (политический (исторический), онтологический (опыт литературы), автобиографический), то выявляется оригинальная диалектическая структура, делающая наглядной парадокс главного героя: Зорге воплощает до определенного момента закон как абсолют, как тотальность, для которой нет ничего внеположного. Зорге — это речь, вбирающая все без остатка. Рассказчик заражен вирусом, эпидемия которого ведет к разрушениям, ничего не меняющим по существу: в пространстве литературы все нескончаемо умирает, но не может умереть окончательно — правопорядок торжествует. История не кончается, потому что не знает, как по-настоящему начаться, так как она — это бесконечно длящееся повторение себя. Зорге свидетельствует: проблема начала не решается актом отрицания по примеру мятежа Буккса. Вместо этого с развитием повествования читатель подозревает: не соглашаясь с Букксом, чьи действия укрепляют закон, Зорге оказывается носителем иной хитрости.

А именно цель Буккса — «извлечь закон из лона умиротворения, чтобы наконец добиться от него декларации о нападении» (402), — Зорге обращает на себя: Жанна Галгат, тайная союзница Буккса²⁹, становится орудием в руках рассказчика. Финальные страницы романа, где Зорге, привязанный Жанной к кровати и втянутый в некий садомазохистский ритуал, доказывают: ему удалось спровоцировать закон (во французском *la loi* женского рода). Действия Жанны — знак вторжения в пространство литературы того, что не подчинено закону: жизни. В результате происходит размыкание закона, его извлечение на свет: всеильный закон вынужден применить силу — то есть утратить свою вечность и обрести историчность. Загадка финала романа связана с тем, что хитрость закона как всеобъемлющей тотальности попала в ловушку Всевышнего: того, кто смог увлечь закон за собой, добившись от него смерти, которая дарит жизнь. Зорге, обретающий способность говорить после своей смерти, дает слово жизни, то есть впускает в замкнутую тотальность абсолютного духа глоток свежего воздуха. Ружья, не выстрелившие в 1944-м, прозвучали как выстрел из револьвера в 1948-м.

Опыт Бланшо в романе «Всевышний» устремлен не к подрыву закона (как полагают критики Гегеля вроде Фуко), вместо этого он нацелен на то, чтобы его разомкнуть: так закон не свергается, но заражается (связывается с) жизнью. Эта диалектическая процедура, восстающая против самой себя, предполагает возможность выхода за рамки литературы посредством литературы. Последний роман Бланшо — опыт борьбы за жизнь, обострившейся в силу совпадения двух событий. В какой-то момент писатель оказался у стенки, но не выстрелившие ружья были окутаны туманом духа гегелевской философии. Из этого переплетения родилось событие, которое не может стать просто элементом писательской автобиографии, главой из рассказа об истории жизни, страницей из мемуаров. Вместо этого посредством письма разворачивается опыт автобиографической онтологии, ставящий вопрос о смерти как вопрос о (возможности) жизни (вне) литературы. Этот опыт сопровождают парадоксы: чтобы роман стал романом, ему надлежит перестать быть искусством и стать жизнью (поэтому от романа надлежит отказаться); чтобы начать жить, следует научиться умирать (но как это сделать, если смерть украдена?). То есть речь идет о той самой невозможной задаче, что стоит перед всяким пишущим, если литература понимается как гегелевский абсолют. Закон — это тотальность, воплощающая горизонт, требующий перманентных попыток вырваться за его пределы. Что на страницах «Всевышнего» означает: дать слово своей жизни, «отличая эмпирическое от существенного». Из этой необходимости рождается письмо, рассказывающее историю жизни даже тогда, когда «рассказ» более невозможен. Зорге заботится о том, чтобы дверь, ведущая из пространства литературы наружу, оставалась открытой.

29 Ср.: «Движимая безошибочным инстинктом, она (Жанна Галгат. — О.Г.) направилась в бюро по трудоустройству Западного округа, каковое, будучи связано с Комитетом Буккса, предоставляло работу тем, у кого были проблемы с законом» (391).