

Александр Погребняк

# В ожидании цифры?<sup>1</sup>

Жить, не дотягивая до самого себя...

*М. Бланшо. Тот, кто не сопутствовал мне*

## Человек за кошкой

В докладе, посвященном пониманию Морисом Бланшо литературы как формы экзистенциального опыта, Доминик Рабате задается вопросом: можно ли представить себе Бланшо счастливым?<sup>2</sup> Хочется связать этот вопрос с образом, запечатленным на одной из немногочисленных фотографий писателя, где он стоит на фоне сумеречного сада, будто пряча свое тщедушное тельце за большой кошкой, которую прижимает к груди так, что нижняя часть лица оказывается скрытой за головой животного — животного, символизирующего как домашний уют, так и странную, жуткую форму ночной жизни:

Бродяжничанье по ночам, склонность разгуливать, когда мир стихает и отходит ко сну, даже сами занятия, которые честно требуют ночного времени, вызывают недоверие. Спать с открытыми глазами — аномалия, символически обозначающая то, что общественное сознание не поощряет. Страдающие бессонницей всегда выглядят так или иначе подозрительно: чем это они занимаются? Возвращают ночь к жизни<sup>3</sup>.

«Возвращать ночь к жизни»: парадоксальная задача, ставящая под вопрос саму способность различать день и ночь, явь и сон, жизнь и смерть — всё это *дневные*, ясные как солнце различия. Речь, видимо, о той «мировой ночи», которую можно увидеть в глазах любого человека и где хранится «богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни один не приходит ему на ум»<sup>4</sup> — ночи, предшествующей труду отрицания, что замышляемому в логике и осуществляемому в истории. А это, согласно Бланшо, и есть удел литературы, забрасывающей слово туда, где оно уже утратило алиби в мире наличного, но еще не выродилось в чисто формальную систему знаков — слово, которое «не работает больше на дискурсе, ничего не добавляет к тому, что уже было сформулировано», но выражает то, что остает-

1 В статье использованы результаты проекта «Природа в оптике цифровой культуры: парадоксы, гибриды, фантазмы», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2024 году.

2 *Рабате Д. Морис Бланшо и опыт литературы / Пер. с фр. Ю. Подороги // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре / Отв. ред. С.Н. Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 420.*

3 *Бланшо М. Сон, ночь / Пер. с фр. Б.В. Дубина // Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 270.*

4 *Гегель Г.В.Ф. Иенская реальная философия / Пер. с нем. П.П. Гайденко // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1972. С. 289.*

ся после того, когда «все» уже свершилось и когда наконец нечего больше сказать<sup>5</sup>.

Человек, притаившийся за кошкой, — да человек ли это еще? Виктор Лапицкий отмечает привкус кощунственности, бесцеремонности, свойственных намерению говорить о чем-то вроде «биографии» Бланшо, по крайней мере в общепотребительном смысле слова<sup>6</sup>. С этим трудно не согласиться. Любовался ли он, житель Приморских Альп, закатами над морем? Пил ли вино за ужином, и если да, то какое предпочитал? С кем делил свою трапезу, кого держал — или не держал — за руку? О чём вели беседы за столом? Если в отношении кого-то другого подобные вопросы вполне мотивированы, то здесь они кажутся звучащими из какого-то параллельного мира — как если бы мы пытались выяснить житейские привычки того, кто в жизнь в нашем ее понимании, собственно, и не вступал. И дело не в отшельничестве, не в избегании публичности — в отличие от Сэлинджера, Пинчона или Пелевина, в случае Бланшо с самого начала непонятно, что именно мы хотели бы увидеть или узнать — какое зрелище, какое знание могло бы нас удовлетворить или утешить. Какое зрелище или какое знание — о ком и о чём — могли бы хоть каким-то образом быть соотнесены с тем, о «ком» и «чем» «повествуют» его тексты?

«Книга» в случае Бланшо — это точно не обретение и едва ли даже остаток, поскольку «автор» ее — некто, бесконечно рискующий так и не достичь самосознания, так и не отдать себе отчет в том, кто он — раб или господин, Улисс или Ахав, нашел ли он мир или раз и навсегда утратил его в зачарованности неким «образом». М. Фуко причисляет прозу Бланшо к традиции апофатики, восходящей к мистике Псевдо-Дионисия, ведь она утверждает «отнюдь не язык, приближающийся к себе вплоть до точки обжигающей явленности», а «язык, отходящий от себя как можно дальше»<sup>7</sup>. Пусть будет день, но не «вот этот»; да и «вот этот» был ли когда-нибудь «именно тем»? Добавим к этому от себя: если князь Мышкин у Достоевского утверждает, что достаточно посмотреть на растущее дерево, чтобы не сомневаться в счастье жизни, то в текстах Бланшо словно нет места для подобного «чуда», а если и есть, то оно не противоречит пустыне; «Всевышний» здесь не тот, кто «выше бытия» (как его, бытия, Господь), не тот, кого однозначно прославляем каждым отвергаемым именем, которое не может быть утверждено без ущерба для величия Божия, а тот, кто мерцает неясным и недостоверным светом между слов, бесконечно растворяясь в их вечной канители.

Б. Беньямин писал о Роберте Вальзере, что тот начинает оттуда, где обычно сказку заканчивают словами «и если они не умерли, то живут еще и сегодня», — Вальзер повествует о том, как они живут<sup>8</sup>. Однако, какими бы выду-

5 Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер. с фр., comment. С.Л. Фокина. СПб.: Мирил, 1994. С. 76.

6 Лапицкий В. Послесловие? // Бланшо М. Рассказ? Полное собрание малой прозы / Сост., пер. с фр., послесл. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2003. С. 534—535.

7 Фуко М. Мысль извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне / Сост., пер. с фр. В. Лапицкого. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 128.

8 Беньямин В. Роберт Вальзер / Пер. с нем. Н.М. Берновской // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 316.

манными ни были эти истории, они все же исходят из некой достоверности — из этого самого «если» («если не умерли, то...»). Возможно, «рассказ» (*récit*) Бланшо не берет, а теряет свое начало в том месте, где это столь необходимое для повествования «если» перестает обнаруживаться: концы и начала истории безвозвратно утрачены. Но до «рассказов» — роман, где день пытается последний раз реализовать свои притязания на абсолютное, ничем и никем незапятнанное господство.

## Конец истории, конец романа

«Всевышний», опубликованный во Франции в 1948 году, — последний, как всегда подчеркивается, роман Бланшо, — вышел на русском (в переводе В. Лапицкого) лишь в 2023 году. Такое «опоздание» затрудняет абстрагирование в процессе чтения от целого спектра сегодняшних обстоятельств, включая чисто литературные (невольную синхронизацию с мирами, например, Антуана Володина и Владимира Сорокина), не говоря уж о социально-политических. Век Бланшо (1907—2003) равен эпохе, начатой социальными революциями с их тоталитарными выкидышами и оконченной революцией информационно-технологической с ее тотальной оцифровкой нашего существования — от времени «движений» с их великими «законами» (Х. Арендт) до сегодняшнего господства вирусной формы жизни, где любого рода «опасность» мгновенно сплетается с техниками обеспечения «безопасности», а сама жизнь — с многочисленными правилами и предписаниями, данными зачастую в «коварной форме совета» (Дж. Агамбен), но имеющими силу закона. «Всевышнего» можно читать как итог первой половины этого века, а можно — как предвосхищение второй. Закон, проявляющий скорее материнскую или сестринскую заботу, чем грозящий отцовской карой; политика, демократической форме которой был брошен неолиберальный, а затем и «пандемический» вызов; императив приведения всего и вся к форме однозначного присутствия в той или иной «базе данных», что не исключает эксцессов «аллергического насилия» (Ж. Бодрийяр) как побочного эффекта базового процесса «дигитализации», — вот лишь некоторые черты сегодняшней ситуации, обнаруживающие как минимум избирательное средство с особенностями функционирования теолого-политической машины, представленной во «Всевышнем».

Идеологический контекст «Всевышнего» — тема «конца истории», заявленная А. Кожевым как ключ к пониманию гегелевской «Феноменологии духа»: именно сущностное завершение исторического процесса является условием возможности абсолютного знания. Слова главного героя «Всевышнего», вынесенные в эпиграф: «Умоляю, поймите: все, что к вам от меня приходит, для вас — ложь, ибо я — сама истина», — разве это не пародия на «Мудреца», то есть самого Гегеля, узнавшего в Наполеоне «открытого Бога»?<sup>9</sup> Истина как закон формирования феноменов и точек зрения на них, каждая из которых, взятая «в себе», есть видимость, ложь — вот только высказывается эта истина с позиции безумца (почему бы не читать «Всевышнего» как своего рода модернизированную версию «Записок сумасшедшего»?), который, обладая зна-

9 Кожев А. Конец истории // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. С. 312.

нием, оказывается тем не менее этим знанием не удовлетворен; при этом он даже не протестует, а просто пытается писать и говорить, когда все уже сказано и написано — когда пишущий и говорящий полностью присвоен ходом истории и потому лишен предмета речи, хотя все еще не вполне лишен ее, речи, дара. Поэтому «конец истории» — это также и конец романа, утвердившего господство своего закона в отношении «каких угодно содержаний», после чего если что и остается, то лишь туманные контуры некоего «рассказа» («паутина, а не кристаллическая решетка»<sup>10</sup>).

Говоря о «каких угодно содержаниях», мы имеем в виду знаменитую сноску из кожевского «Введения в чтение Гегеля»: «Постисторический Человек»

должен по-прежнему отделять «формы» от их «содержания», но уже не затем, чтобы действием транс-формировать это последнее, но с тем чтобы противопоставить себя самого в качестве чистой «формы» себе самому и остальным, взятым в качестве каких угодно «содержаний»<sup>11</sup>.

Эта «чистая форма» есть та самая «безработная негативность», о которой однажды заявил Батай, самый «неудовлетворенный» слушатель Кожева. Вопрос о счастье, заданный Работе, кажется неслучайным в этом контексте. Утверждая, что «Природа переживает Время», Кожев дополняет: «Но все остальное может сохраняться неопределенно долго: искусство, любовь, игра и т.д., и т.д.; короче, все то, что делает Человека *счастливым*»<sup>12</sup>. Позже этой абстракции «счастья» (содержанием которого является неопределенно долгое «и т.д.») Кожев придаст конкретные национально-культурные особенности — так возникнут пресловутые «американо-советско-китайский» и «японский» «постисторические» сценарии: счастье труда, переставшего быть трудом, поскольку если всё еще трудятся, то «не больше, чем прикажет сердце», или же снобистское «общество траты»; в обоих случаях следуют закону пережившего себя мира. В романе Бланшо подобную позицию озвучивает отчим главного героя, крупный правительственный чиновник, говорящий о нынешнем государственном режиме как о наделяющем смыслом все предшествующие:

Некоторым образом он сам закончен, он обрел свое завершение, положил конец всему и самому себе. Да, с этой точки зрения вы правы и меня не шокируете: он не слишком-то ассоциируется с идеями смерти, остановки и падения, но именно его стабильность выражает смерть, именно его нескончаемая длительность и есть его падение<sup>13</sup>.

Смерть здесь означает завершение работы понятия, точку фиксации смысла, в рамках чего допускаются (в форме «инобытия») любые формы жизни, сколь угодно абсурдные и иррациональные. Но что если истина смерти, напротив, в невозможности умереть, то есть совершить и завершить работу того, что не является жизнью, стремящейся к некоему «завершению»? Если это так, то ни один образ не может быть без остатка переработан и потреблен понятием, при-

10 Лапицкий В. Послесловие? С. 540.

11 Кожев А. Введение в чтение Гегеля / Пер. сфр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003. С. 541.

12 Там же. С. 538–539.

13 Бланшо М. Всевышний / Пер. сфр. В. Лапицкого. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. С. 246.

веден к очевидности смысла — пусть даже в форме экстатической суверенности или экзистенциальной подлинности. Здесь, кажется, главный пункт расходления не только с Батаем, но и с Хайдеггером<sup>14</sup>, к *Dasein* которого отсылает фамилия главного персонажа «Всевышнего», Зорге: скорее не безработная, а оказавшаяся в отпуске — именно «оказавшаяся», поскольку самовольное «решение» изначально вызывает «понимание» у начальства, с которым у героя к тому же родственные отношения, — *забота*; не разгул, а отгул.

Стоит дополнить наблюдение Фуко о связи Бланшо с традицией апофатики, указав на его близость к Николаю Кузанскому, полагавшему, что деление сущего на единое и иное как на свои высшие роды не обходится без некоего остатка, а именно «неиного» (*non aliud*). Неиное не есть ни утверждение, ни отрицание, но то, что «усматривается прежде всякого полагания и отрицания»<sup>15</sup>, — то, что являет себя во всем утверждаемом и отрицаемом, но никогда не исчерпывается ими. У Бланшо подобная интуиция раскрыта в эссе «Говорить — совсем не то, что видеть» (его диалогическая форма будто бы стилизована под Кузанца), где он пишет о принципиальной неоднородности речи (письма) и видения (идеи, истины), считая речение формой заблуждения, но не той, что сводит его к еще-не-истинности, а той, что позволяет вещам не показываться и не прятаться, поскольку они «еще не принадлежат “области”, где уместно разоблачение или облачение»<sup>16</sup>. Важно, что данное «еще не» «отнюдь не отсылает к какой-то идеальной речи, к верховному Глаголу, чьими несовершенными подражаниями являлись бы наши человеческие слова»<sup>17</sup>, — будущее здесь является не тем, что однажды станет настоящим, а неким неискоренимым отклонением, искривлением, кризисом любого «настоящего». Не «антиплатонизм», а скорее «темный платонизм»; очевидно, что «рассказ» в понимании Бланшо и есть эта ночь романа (о «неином» можно лишь рассказать, его нельзя показать, показывать означает констатировать различие единого и иного): «Автор романов приподнимает крыши и подставляет своего персонажа проницательному взгляду. Его вина в том, что он принимает язык за еще одно видение, на сей раз абсолютное»<sup>18</sup>. Таким образом, «Всевышнего» Бланшо можно сравнить с «Феноменологией духа» Гегеля, конечным пунктом которой, однако, будет *абсолютное не-знание* («Теперь, теперь-то я заговорю!») — не «дискурс Мудреца», а *Idiota de sapientia* (Зорге и есть этот Мудрец, страдающий безнадежной идиотией).

Подлинный «триумф» конца истории состоит в том, что все «иное» предстает в снятом виде, его негативность взята в оборот. Вот почему персонаж по

<sup>14</sup> «Едва человек приходит в жизнь, он сразу же достаточно стар, чтобы умереть» — цитата из «Богемского пахаря», приводимая Хайдеггером в § 48 «Бытия и времени» (Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 245). Позицию Бланшо в этом отношении можно было бы сформулировать так: смерть всегда уже есть то в жизни, что подгачивает, затемняет Смерть как событие, как «последнюю возможность»; своего рода бесконечность, не отменяемая (не «снимаемая») «концом», даже когда он наступает. Некий избыток (в) жизни, но — избыток того, что до самой жизни не дотягивается, остается в вечной тени.

<sup>15</sup> Николай Кузанский. О неином / Пер. с лат. В.В. Бибихина // Николай Кузанский. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль. С. 191.

<sup>16</sup> Бланшо М. Говорить — совсем не то, что видеть / Пер. с фр. В. Лапицкого // Новое литературное обозрение. 2011. № 108. С. 274.

<sup>17</sup> Там же. С. 279.

<sup>18</sup> Там же. С. 276.

имени Буккс, этот «системный оппозиционер», мечтающий обесчестить отчима Зорге как официального представителя закона, сам во всех своих сколь угодно подрывных действиях оказывается его сообщником:

Тот, кто вопреки закону хочет установить новый порядок, организовать вторую полицию, основать другое государство, всегда встретит со стороны закона лишь молчаливо и бесконечно повторствующий прием. Закон, собственно говоря, не меняется: он раз и навсегда сошел в могилу, и каждая из его форм будет впредь только метаморфозой этой никогда не кончающейся смерти<sup>19</sup>.

Закон здесь «умирает», совпадая с чисто формальным требованием непрерывного (несмотря на кажущиеся разрывы) функционирования системы обеспечения «безопасности» и «развития», превращая «счастье» в желательный, но не необходимый «контент». «Единое» и «иное» — подобно отчиму Зорге и Букксу — всегда уже в негласном сотрудничестве, желая того или нет, они признают друг в друге служителей Закона, про который известно лишь одно: его *бытие* не исчерпывается даже этими абсолютными, предельными предикатами. Вот почему позиция Зорге с самого начала выглядит как нестабильная — он все время мечтается между желанием полной идентификации с тем местом, которое ему определено по закону, и периодически возникающим у него ощущением своей полной неуместности; избыточно признавая закон, он тем самым доводит его тотальность до фарса; убеждая себя в своем совершенном счастье, он тем не менее в этом счастье совершенно не уверен — и поэтому требует от закона, чтобы тот обнаружил себя не только в своих действиях (своих предикатах), но и как таковой (в качестве субъекта). Поэтому закон во «Всевышнем» фигурирует не столько как понятие, сколько как слово и образ, за которыми стоит навязчивая идея, вызванная к жизни тем болезненным состоянием персонажа, вследствие которого «больше не улавливаешь закон, его созерцаешь, и это плохо»<sup>20</sup>. «Улавливать» значит понимать и воспринимать эффекты, проявления закона, принимать участие в сообразной закону жизни; герой, однако, так не живет, но лишь непрерывно рефлектирует об этой жизни, как если бы пытался убедить себя в присутствии закона за всеми повседневными делами, но все время сталкивался с угрозой его истощения — или своего выпадения за пределы его поля: «У меня такое чувство, будто я совершил преступление, жил вне общего блага. А впрочем, живу ли я? Жизнь идет в другом месте, среди этих тысяч держащихся рядом людей, которые живут вместе, которые слышат и понимают друг друга, которые воплотили закон и свободу»<sup>21</sup>. Закона слишком много, и тем не менее его не хватает. Нет ничего «по ту сторону» закона, есть лишь патология самого закона, проявляющаяся в непрерывной деятельности по тотальной нормализации (и мобилизации) сущего<sup>22</sup>. Этой «больной» мысли о тотальности закона соответствует постоянно

19 Фуко М. Мысль извне. С. 142.

20 Бланши М. Всевышний. С. 61.

21 Там же. С. 54.

22 В «Безумии дня» сам — точнее, сама Закон (ибо это имя женщины, которую герой встречает в больнице, куда попал вследствие травмы глаза) — существует лишь в «игровой» форме опасного для поврежденного зрения героя эксперимента, позволяющего ему увидеть себя вне себя самого. Во «Всевышнем» закон выплывает словно из толщи истории, одновременно эту историю конституируя, однако — то и дело сталкиваясь в ней со слепыми, «незаконными» пятнами, как если бы нечто

преследующий Зорге образ пятна (оно мерещится ему то в доме родителей, то в клинике, то в своей квартире):

У этого пятна была та особенность, что оно было пятно, и только. Оно ничего не представляло, не имело никакого цвета, и, не считая пропитавшей его пыли, ничто не наделяло его зримостью. Да и было ли оно зримым? Оно не существовало под обоями; оно не имело никакой формы, а напоминало что-то порченое, способное испачкать, но в то же время и по-своему чистое. Я долго его разглядывал, у меня не было никаких причин отрывать от него взгляд; будучи всего-навсего пятном, оно меня поглощало: именно это делало его вид незаконным<sup>23</sup>.

Итак, от функционирования закона, действенности его «приговоров» — к созерцанию (не перерабатываемому в понятие, марающему его) «незаконного» образа его вездесущести: неразличимость порядка и катастрофы, зрелища и слепоты.

## Сестра моя, закон

Так о каком же законе речь? Прежде чем ответить, укажем на один из наиболее примечательных образов в романе — образ ковра, который созерцает Зорге, оказавшись в комнате сестры. Ковер этот, с изображением огромного вздыбленного коня, отсылает к описанию гобелена из рассказа Эдгара По «Метценгерштейн». Но если у По сходящий с картины конь символизирует древнюю как мир расплюю двух феодальных родов (должную тем не менее однажды закончиться — не случайно подле коня изображен его хозяин, умирающий от удара кинжалом), то у Бланши за фигурой коня герой видит копошение некой бесформенной и, похоже, более древней, чем сам мир с его порядком и хаосом, жизни:

Застыв в полной неподвижности, я почувствовал, что позади этого лоскутного хаоса, едва его задевая, пробегает легкий отблеск; судя по всему, там что-то двигалось; изображение пребывало где-то позади, оно следило за мной, как следил за ним я. Что же это было такое? Разрушенная лестница? Колонны? Быть может, лежащее на ступенях тело? Ах! Ложный, коварный образ, исчезнувший и нерушимый; ах! Конечно же, нечто старое, преступно старое, мне хотелось его потрясти, его прорвать, и, чувствуя, как меня окутывает облако сырости и земли, я оказался накрыт явной слепотой всех этих существ, их безумным, шальным поведением, которое делало их проводниками жуткого, мертвого прошлого, дабы затянуть в самое что ни на есть мертвое, самое жуткое прошлое уже меня самого<sup>24</sup>.

«Изображение пребывало где-то позади, оно следило за мной, как следил за ним я». Ошибемся ли мы, если в этом исподнем изображении — вязкой среде,

---

доисторическое не подлежало полноценному снятию, преодолению. Так, отчим, этот «свет закона», впервые появляется из тьмы, на фоне какого-то странного шума: «шушканье, слова бумаги, когда та с осторожностью мнется и разрывается», «шуршание ткани, слабый плеск воды или, скорее, приближение голоса, да, попытка, скромная и терпеливая, подобраться ближе к речи» — и вдруг шум прерывается, и Зорге замечает почти открытый рот, полуоткрытые глаза — и лишь затем четкий, направленный на него взгляд (Бланши М. Всевышний. С. 114—115).

23 Там же. С. 83—84.

24 Там же. С. 102—103.

которая следит за нами в тот самый момент, когда мы пытаемся выследить ее (а может, пытаясь выследить ее, мы лишь осуществляем слежку за самими собой?), — опознаем изнанку того самого «гомогенного государства», что знаменует собой пресловутый «конец истории»? «Нескончаемая длительность» существования (притом что люди остаются индивидуально смертными) его режима переводит нас на некий не- или внечеловеческий уровень, который в романе Бланши как раз и задается абстракцией закона — закона *как такого*, чья определенность состоит лишь в том, что все, что ведет «незаконное» существование, оказывается всегда уже имманентным полю его действия. Иными словами, содержание закона сводится исключительно к тому, что все, что есть, должно иметься, то есть иметь некое место и тем самым позволять иметь себя. Этому слову («имеется», *il y a, es gibt*), которое, согласно автокомментарию Бланши, «несет в себе ничто и препятствует уничтожению, так что тому не избежать своего нескончаемого развертывания, конец которого — канитель и вечность»<sup>25</sup>, посвящен ранний рассказ «Последнее слово», где главный герой на вопрос, судья ли он, отвечает утвердительно, но с уточнением, что он «только и может, что судить самого себя»<sup>26</sup>. Слово «закон», непрерывно повторяемое на страницах «Всевышнего», причем без какой-либо конкретизации своего значения (его роль может в пределе исполнять любой закон — закон таждества, или закон запрета на инцест, или закон стоимости и т.д., и т.п.), демонстрирует одержимость главного героя идеей не столько законности всего происходящего, сколько желанием перейти от закона присутствия, наличия чего бы то ни было, к присутствию, наличию *самого* закона. Однако похоже, что последний дает о себе знать лишь там и тогда, когда нечто не позволяет себя четко распределить, подразделять на наличное и не наличное, на живое и мертвое. Так, например, достаточно Зорге ощутить себя воплощением триумфа истории, выражавшегося в единении со всеми гражданами города и готовности совместно с ними управлять всем, включая небо, он оказывается у реки, вид которой вызывает у него тревогу:

Весь этот район был очень старым, и не просто старым, он выглядел так, будто никогда не менялся, и река, в свою очередь, тоже текла, казалось, через время, утверждая своим просторным спокойствием, что не было ни начала, ни конца, что история ничего не отстроила, что человек все еще не существует, — как знать? От этой уверенности, как своего рода удушающий обман, исходило напоминание о лжи, о бесконечном надувательстве, вкрадчивый намек, призванный принизить благородные чувства<sup>27</sup>.

Вернемся к парадигматическому образу ковра. Существенно, что Зорге сталкивается с ним в доме, принадлежащем его семье (сам он живет в съемной квартире, сюда лишь наведывается на время); более того, ковер висит в комнате его сестры — настоящем святилище, куда вход всем, кроме брата, закрыт. А значит, ковер этот содержит под собой закон куда более древний, чем «исторический» закон «борьбы не на жизнь, а на смерть»: закон сестры, а не закон отца. «Отцы» (отчим, Бруккс), конечно, непрерывно работают на упрочение

<sup>25</sup> Цит. по: Лапицкий В. Послесловие? С. 549.

<sup>26</sup> Бланши М. Последнее слово // Бланши М. Рассказ? Полное собрание малой прозы. С. 46.

<sup>27</sup> Бланши М. Всевышний. С. 67.

государства, но из всех его пор и щелей сочится не знающий удержу принцип любви, т.е. обожествления *вот этого вот индивида*, бесконечно значимого просто потому, что он есть, *не живой или мертвый, а — Сущий (не тот или иной, а — Неиной)*. Закон до закона, или, если угодно — «возврат времен до закона»<sup>28</sup>, как скажет себе Зорге при встрече с матерью и сестрой в больнице, буквально на первых страницах «Всевышнего».

Абстракция закона во «Всевышнем» конкретизируется в форме сращения трех уровней гегелевского «объективного духа» — семьи, гражданского общества и государства. Так, уже в первой главе мы встречаемся с семьей, больницей, полицией, корпорацией, а заканчивается глава экзальтированным утверждением государства:

Все люди в одинаковой степени верны закону... о! эта мысль пьянила меня. Каждый, казалось, действовал сугубо на свой лад, каждый совершал непонятные поступки — и тем не менее вокруг этих скрытых жизней распространялся ореол света: не было никого, кто бы не рассматривал любого другого как надежду, как изумление и не устремлялся к нему осознанным шагом. Что же такое тогда, говорил я себе, это самое государство? Оно пронизывает меня насквозь, я чувствую, как оно пребывает во всем, что я делаю<sup>29</sup>.

При этом принцип семейственности не просто положен в основу, он тотализируется в процессе движения повествования — все основные действующие лица оказываются в буквальном смысле близкими главного героя, его родственниками или соседями, как если бы пространство государства, а значит, и время истории, были приватизированы (хотя многие описанные действия происходят в разных местах мегаполиса, складывается ощущение, что весь город заключен в душной комнате, где большую часть времени пребывает Зорге и где его периодически навещают соседи и члены семьи). Базисным агентом этой тотализации выступает именно фигура сестры, которая проходит диалектическое преобразование из сестры по крови в сестру по призванию (а именно медицинскую сестру, что словно бы специально подчеркивается в русском переводе). В результате этого движения Зорге, изначально фигурирующий в качестве одного из бесчисленных проводников заботы о населении, сам становится заложником озабоченности системы здоровьем своих подопечных (в конце он буквально станет собственностью медсестры, которая напомнит ему его родную сестру Луизу и которая «узнает» в нем Всевышнего). Очевидно, что Бланш опирается здесь на гегелевское толкование «Антигоны». Но если в контексте греческого полиса Антигона вступает в неприкрытую конфронтацию с интересами государства, то в контексте государства современного разве не становится она проводником его власти, показательно заинтересованной в каждом индивиде?

Бланш, однако, полагает, что само движение закона обнаруживает то доисторическое, до-мирное (предшествующее разделению на природу и дух) состояние вещей, которого наша речь способна касаться лишь на пределе своей дискурсивной функции. Если, согласно Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, инвест именно с сестрой, а не с матерью служит поддержкой закону в том, что переключает желание на четко определенные тела и лица, тем самым отключая его от «ве-

28 Там же. С. 10–11.

29 Там же. С. 40.

ликой ночной памяти интенсивного зародышевого происхождения»<sup>30</sup>, а это гораздо важнее, чем покушение на собственность отца, — то ход мысли Бланшо еще более радикален: «ночная память об интенсивном зародышевом происхождении» сама является способом вытеснения той беззначальности, куда ввергается образ любой вещи, получившей статус присутствия: «...Время без отрицания, без решимости, когда “вот тут” также означает и “нигде”, когда каждая вещь укрывается в собственном образе, когда то “Я”, каковым являемся мы, видится как проваливающееся в усердненность безликого “Оно”»<sup>31</sup>.

Кажется, что женщины во «Всевышнем» играют подчиненные роли, все-цело завися от власти мужчин — так, хотя Луиза ненавидела отчима, она, по воспоминаниям Зорге, принимала его ласки пусть без нежности, но и без гнева; соседка, с которой у него в какой-то момент возникает связь, в итоге оказалась осведомительницей отчима же; медсестра — работает на Буккса, является участницей его «движения». Однако, как своеобразная версия диалектики раба и господина, служебная функция оказывается ведущей, и если мужчины реализуют действие закона, применяя его (каждый на свой лад, но в рамках «предустановленной гармонии») к социальной материи, то женщины — сестры — эту материю *схематизируют*. А значит, именно сестры оказываются допущены в «святая святых» закона, раз они буквально касаются того, что закону абсолютно предшествует — если схематизм, согласно Канту, это способ производства образов чувственно данного, делающих его однородным категориям рассудка (то есть, по сути, способ производство *подзаконного* времени), то налицо и отходы этого производства — *другое время*, которое как бы «ниже закона»<sup>32</sup>: неизбытно уклоняющаяся от присутствия, скрытая в самом сиянии дня ночь. Так, Луиза с детства склонна разыгрывать похороны брата, забрасывая его мусором и попросту калеча, превращая трагедию в фарс — или, скорее, предваряя трагедию фарсом. Ее ковер — сакрален, поскольку в нем воплощено взаимодействие схематизированной части образа с той, что доступна восприятию посредством некой *десхематизирующей* способности — не контуры персонажей, а мельтешение бесформенной, доисторической жизни; слепота, наблюдающая за смотрящим на ковер Зорге.

Схожую роль играет и запах, источаемый шкурой кошек, спасенных отчимом после одного из городских пожаров, места которых он по долгу службы инспектирует, — запах этот, по словам Зорге, «не приближался, он меня в некотором роде наблюдал, собравшись в единую точку, и стерег меня оттуда, как это может делать запах: скрытым, нечистоплотным образом»<sup>33</sup>. В другом месте описывается «сладковатый и едкий запах, вызывавший в памяти жуткий

30 Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и по-слесл. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 253.

31 Бланшо М. Сущностное одиночество / Пер. с фр. Ст. Офертаса // Бланшо М. Пространство литературы. С. 21.

32 Нечто подобное есть у Роберта Музиля: после того как в первом томе «Человека без свойств» читателю навязывалось бесконечное время пережившей себя Империи, наполненное подготовкой «параллельной акции» в честь юбилея «Европейского Патриарха», во втором — происходит резкий (отмеченный кончиной отца главного героя) переход к радикально иной темпоральности отношений с сестрой (время «Тысячелетнего Царства», где законы природы и общества должны быть лишены своей действенности).

33 Бланшо М. Всевышний. С. 126.

запах диспансера, но более коварный, подобный нашептыванию женских голосов, исполненных подозрений и обвинений»<sup>34</sup>. Обоняние здесь словно бы направлено на то в опыте, что пытается уличить чувства в уклонении от схемы закона, внедриться в самые затаенные уголки материи, — и тем самым пропитывается, заражается этой незаконной, доисторической жизнью. В этом образе предвосхищается то обвинение, которое предъявит Зорге его последняя женщина, медсестра Жанна Галгат, — увидев, как он подолгу зачарованно наблюдает падение капель, впитываемых куском красной материи, она скажет: «Вы обращаете на меня меньше внимания, чем на какую-то тряпку»<sup>35</sup>. Но для Зорге сама Жанна, изначально скромная идержанная, и являет собой — или по ту сторону себя — *нечто*, в чем обращенное внимание вязнет и сходит на нет:

Скромна — и я упирался во что-то пассивное и анонимное, ибо передо мной ничего не было, сам пустой и всего лишенный, уже не понимал, тут ли она, чувствуя, что в ней скрывается кто-то другой, нездешний, одно из тех свирепых существ, что принимают опознаваемый облик, но в постоянно призрачном диалоге с которыми разрушаются «ты» и «я»<sup>36</sup>.

Чем-то подобным оказывается и тот образ, который возникает в сознании Зорге, как только он получает от отчима записку, где зафиксированы (как бы имеющие «силу закона») слова о том, что якобы никакой эпидемии нет и все находится под контролем (обыкновенные уверения власти!): вдруг «буквы прояснились, замерцали: над ними загорелись тысячи других знаков, всевозможных фраз, постыдных, деспотичных выражений, витийств пьяницы, криков хищного зверя, и из всего этого разгула закон формировал безукоризненную, окончательную сентенцию, неоспоримый для всех небосвод»<sup>37</sup>. Вновь и вновь, как и в случае с ковром, мы сталкиваемся с «дважды экспонированным», по выражению Сергея Зенкина<sup>38</sup>, образом, и неверно было бы усматривать здесь лишь банальное свидетельство того, что нарушение закона всегда уже вписано в сам закон — скорее дело в той непроявленной основе, выдворенной с глаз долой, но все-таки проступающей в речи подобно тем странным пятнам, которые, появляясь в разных местах жилища Зорге, мешают работе его видения.

Характерно отношение отчима к пожарам — здесь и свидетельство о его древней, «ночной» природе («Посмотрите, насколько странен свет от пожара: он светит и не освещает; он тушит сам себя; он чувствует, что незаконен, уязвим, невозможен»), и о его сродстве с вредительством и духом «старых идей»; но также и уверенность, что все это не способно запятнать закон, даже напротив («По сути, это к добру; пусть нас прошибает пот, но это и идет нам на пользу, в конце концов сгорит как раз то, чему должно сгореть»)<sup>39</sup>. А ведь запах выживших в пожаре кошек связан в романе с убийством кота, совершенным несколько лет назад сестрой, — вина его была в том, что он, несмотря на ее неудовольствие, страстно привязался к ней и однажды пробрался в кровать,

34 Там же. С. 408–409.

35 Там же. С. 435.

36 Там же. С. 412.

37 Там же. С. 221.

38 Зенкин С. Морис Бланшо и образ // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. С. 436.

39 Бланшо М. Всевышний. С. 119.

«явившись в тени и как тень», то есть как неизвестное, незаконное присутствие, повергшее сестру в бессонницу и стершую границу яви и сновидения. Снова отсылка к Э. По, на этот раз к «Черному коту», где главный герой, также убивающий кота, признается в своей исповеди, что испытывал желание «поглумиться над законом». У По также присутствует сцена пожара, после которой повешенный накануне кот возвращается в виде своего двойника — вначале он возникает как черное, смутное пятно, которое попадает в поле зрения рассказчика, оказавшегося в каком-то подозрительном кабаке; потом оказывается, что он поразительно похож на повешенного Плутона, но все-таки отличается от него большим, хотя и нечетким белым пятном во всю грудь; затем — когда новый кот уже некоторое время взят на место прежнего, — это смутное пятно обретает четкие контуры виселицы, что служит знаком бесповоротной гибели героя. Бланшо задействует образы По так, что возникает подозрение: не санкционирует ли закон так или иначе любое преступление в той мере, в какой оно направлено на искоренение любого рода пятен, вина которых состоит лишь в том, что непонятно, какую вину им можно вменить — и как это сделать? Лучше уж виселица, чем непонятно, что за пятно... И не потому ли язык «рассказов» Бланшо оказывается отчуждением субъекта в еще большей степени, чем закон, что если последний все еще возвращается к нашему «я», принадлежащему определенным месту и времени, то в поле литературы сами место и время начинают блуждать, непоправимо заблуждаться на «собственный счет», не совпадать с истиной чего или кого-либо присутствующего?

## Пятно и цифра, или Предчувствие, бесконечно скучное счастьем

Трудно представить себе Бланшо счастливым — а как насчет Бланшо, открывающего для себя «безграничные возможности», даруемые цифровыми технологиями? Избежал ли он того, чтобы оставить «цифровые следы» (нынешняя форма абсолютного признания, а также — ресурс бесконечного шантажа)? «Предчувствие, пустое, бесконечно скучное счастьем»<sup>40</sup>: не о том ли это мире, где эти возможности будут использоваться так, как они используются сейчас — то есть в соответствии с законом? С законом, который предписывает наслаждение, как если бы мы были априори достойны счастья? И который содержит под собой ту слепую жизнь, что неустанно выслеживает нас?

Как бы то ни было, современные цифровые сервисы всерьез настроены на то, чтобы реализовать все еще утопическую программу, озвученную во «Всевышнем» отчимом Зорге: если раньше саботажника отдавали под суд, то теперь ни о какой подсудности не идет речи, поскольку «никто не уклоняется», ведь «внутреннее и внешнее соответствуют друг другу, самые интимные решения сразу же включаются в общественно полезные формы, от которых они неотделимы»<sup>41</sup>. Непрерывная актуализация нашего «поведенческого излишка» в форме доступных для эксплуатации «данных», осуществляемая различными алгоритмами, претендует быть эффективным спасением нашего жизненного потенциала от

40 Бланшо М. Тот, кто не сопутствовал мне // Бланшо М. Рассказ? Полное собрание малой прозы. С. 317.

41 Бланшо М. Всевышний. С. 249—250.

его «иррационального», «незэффективного» использования<sup>42</sup> — так что даже «тракта» и «потлач» из смутных, тревожных намерений превращаются в ясные и отчетливые «проекты». Отсюда позицию Зорге в споре с отчимом можно было бы охарактеризовать как заботу о нередуцируемости своей конечности к системе, обещающей спасти все конечное в «бесконечном движении», осуществляемом современным государством, — на что отчим не замедлит ответить, что даже

когда государство решит вас уничтожить, вы узнаете, что это уничтожение не наказывает вас за ошибку, не сулит вам перед историей суетной гордыни мятежника, а превращает в одного из своих скромных и пристойных прислужников, на прахе которых покоятся благо всех, и в частности ваше<sup>43</sup>.

И очевидная тщета этого протеста свидетельствует о том, что Зорге — все еще персонаж романа, то есть тот, кто пребывает в устойчивой иллюзии суверенности своего бытия, как если бы автор не обладал абсолютным знанием его судьбы и характера. «Ибо идея персонажа как традиционной романной формы является лишь одной из вынужденных уступок, через которую писатель, унесенный за пределы собственного “я” литературой, взыскиющей своей сути, пытается спасти свои связи с миром и собою самим»<sup>44</sup>.

По этой причине абсолютно романической (и безнадежно романтической) выглядит попытка Шошаны Зубофф противопоставить амбициям «надзорного капитализма» основанный на пафосе экзистенциальной подлинности постулат о сакральном характере *дома* (как охраняемого законом персонального убежища, недоступного для охотников за «данными»)<sup>45</sup> — платформы и сервисы давно уже настроены на удовлетворение потребности в *уютном священном* и *священном уютном*, а интерфейсы предлагают образы персонального, неотчужденного бытия в мире; и даже если «они» (надзорные капиталисты) отбирают у «нас» (пользователей) «нас самих» (наш поведенческий излишек) и из материала этих «данных» строят свой «дом» (бизнес-корпорацию), то разве для того, чтобы обладать чувством дома, не достаточно, чтобы этот дом был «где-то там», — в конце концов, разве корпорация не является нашей семьей?

На этом фоне последний роман Бланшио, где по ходу действия (в доме родителей, в клинике, в своей квартире) главный герой то и дело упирается взглядом в некое скотомизирующее его видение пятно, является, пусть и выглядит как показательная антиутопия, своего рода альтернативной утопией, где надежда, столь же бесконечно скудная, как и счастье, возлагается на опыт рассказа, в процессе которого это пятно перестает быть образом, на который речь нацелена, и словно бы само преобразуется в некую манеру речи; или, точнее — имеет место становление речи своим собственным образом: не образом чего-то видимого, идеального, присущего — но и не чего-то «порченого», «незаконного» — а образом такой речи, которая никогда не «сама» и никогда не «своя». Остается искать форму жизни, пытающуюся соответствовать так понятому «рассказу»: жить, не дотягивая до самого себя.

42 См.: Зубофф Ш. Эпоха надзорного капитализма. Битва за человеческое будущее на новых рубежах власти / Пер. с англ. А.Ф. Васильева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2022. С. 518—539.

43 Бланшио М. Всевышний. С. 250.

44 Бланшио М. Сущностное одиночество / Пер. с фр. Ст. Офертаса // Бланшио М. Пространство литературы. С. 18. Курсив мой. — А.П.

45 Зубофф Ш. Там же. С. 616—637.