



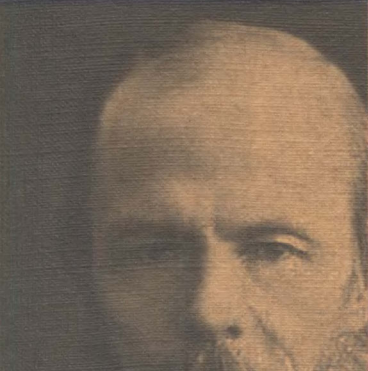
КРИТИКА

РЕНЕ
ЖИРАР

из

ПОДПОЛЬЯ

CRITIQUE DANS UN SOUTERRAIN



• ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ •

RENÉ GIRARD

**CRITIQUE DANS
UN SOUTERRAIN**

РЕНЕ ЖИРАР

КРИТИКА ИЗ ПОДПОЛЬЯ

Перевод с французского
Натали Мовниной



Новое
Литературное
Обозрение

2012

УДК 141.319.8:159.923.2

ББК 87.524.7

Ж73

Редактор серии

И. Калинин

Жи́рар, Р.

Ж73 Критика из подполья / Рене Жи́рар; пер. с французского Н. Мовниной. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 256 с. (Серия «Интеллектуальная история»)

ISBN 978-5-4448-0009-6

«Критика из подполья» — сборник эссе известного французского философа, филолога и антрополога Рене Жи́рара, уже известного отечественному читателю по книгам «Насилие и священное» и «Козел отпущения». Герои этих эссе — Федор Достоевский и Альбер Камю, Данте и Виктор Гюго, Жиль Делёз и Марсель Пруст (равно как и персонажи этих авторов) — позволяют Жи́рару сформулировать одно из центральных понятий его «фундаментальной антропологии», — понятие «миметического желания». Эта книга о *Другом* как о нашем образце, сопернике и двойнике, в драматической конкуренции с которым возникает наше желание, равно как и наше «Я». Это книга о том, что может оказаться более фундаментальным типом соперничества, нежели отношения, описанные Фрейдом через эдипов комплекс.

УДК 141.319.8:159.923.2

ББК 87.524.7

© L'Âge d'Homme, 1976

© Grasset & Fasquelle, 1983

© Н. Мовнина, пер. с французского. 2012

© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение», 2012

ВВЕДЕНИЕ

Мне представился случай, и я за него признателен, собрать эссе, появившиеся в разное время и при разных обстоятельствах. Те, что были написаны раньше других, неизбежно кажутся мне несколько устаревшими. Тем не менее я поражен преемственностью, обнаруживающейся между ними и текстами, написанными относительно недавно. В подобных работах понимание произведений всегда неотделимо от подхода к их рассмотрению. Это справедливо и для этой книги, но справедливо в таком особом смысле и таким принципиальным образом, что, возможно, имеет смысл остановиться на этом более подробно.

Вместо того чтобы воспользоваться уже готовым методом, я бы хотел, чтобы его предоставили мне сами писатели — не все, конечно, а те из них, которые кажутся мне наиболее выдающимися. Я обращаюсь не к теоретическим сочинениям этих авторов, если таковые существуют, не к переписке или другим маргинальным текстам, а к самим произведениям или, точнее, к тем из них, которые представляются мне величайшими.

Как и научная карьера ученого, творческая деятельность писателя обычно разворачивается на протяжении многих лет. Часто она всецело сосредоточена (или, по крайней мере, создается такое впечатление) вокруг небольшого числа тем и проблем, к которым автор постоянно возвращается. Вероятно, он не счел бы эти возвращения необходимыми, если бы не мог сказать ничего нового. Во всяком случае, такой ход мысли представляется вполне естественным. Можно предположить, что новые модификации этих тем последовательно

возникают под воздействием уже созданных произведений, которые его либо уже не удовлетворяют, либо не удовлетворяли никогда. Таким образом, по отношению к этим произведениям каждое новое произведение, возможно, содержит негативный и критический аспект, который можно попытаться извлечь на свет, чтобы выявить те принципы, которыми он определяется.

Эта пока еще абстрактная гипотеза сталкивается с одной, очень распространенной на сегодняшний день точкой зрения. Ее сторонники охотно признают, что многие писатели всю свою жизнь вращаются вокруг одних и тех же тем, но хотят, чтобы это непременно носило характер одержимости навязчивой идеей. Если у писателя наблюдается *прогресс*, касающийся не только литературной техники, они отнесут его на счет самой одержимости, всегда усиливающей свои собственные последствия. Критик сравнивает созданные одно за другим произведения, но не стремится извлечь из этого сравнения принципы своего анализа. От того, кем владеет навязчивая идея, не ждут, что он скажет о ней что-то по-настоящему существенное.

Для того чтобы проиллюстрировать эту точку зрения, обращаются к творческому пути разных авторов, которые очевидным образом в конце приходят к тому же, с чего они начинали, — и в таких примерах нет недостатка. Конечной точкой здесь является развитие исходной точки, ее блестящее или пародийное подтверждение. Заслуга критики последнего времени состоит в том, что она показала это, проследив шаг за шагом творчество некоторых таких авторов. При этом темы, конечно, никогда в точности не повторяются, но последовательно возникающие отличия не могут быть определены как «перелом» в творчестве писателя.

Я принимаю эту схему в отношении подавляющего большинства современных писателей и без всяких оговорок, поскольку даже в этой книге привожу подобный пример: несомненно, его можно будет посчитать более или менее удачным, но вопрос, по крайней мере сейчас, заключается не в этом. Чем старше становится Виктор Гюго, тем больше обнаруживает себя свойственная его гению маниакальная одержимость, присутствующая в зачаточном виде в его ранних про-

изведениях. Символы добра и зла в течение его литературной деятельности меняются местами, но здесь нет подлинной революции; она остается внутри того общего направления, которое задается его одержимостью и в некотором роде «запрограммировано» с самого начала. Структуры изменяются только для того, чтобы становиться более простыми, чтобы их силовые линии выступали более отчетливо и делались все более читабельными, чтобы эти структуры в конечном итоге стали карикатурой на самих себя в мире, который они полностью подчиняют себе и который всецело сведен к ожесточенному манихейству — симфонии в черно-белых тонах.

Случай Достоевского мне кажется совершенно иным. В его творчестве, начиная с первых произведений, заявляет о себе мощная одержимость. Везде проявляется одна и та же схема, одно и то же отношение любовного треугольника, устанавливающееся между желанной женщиной и двумя соперниками. Об этих двоих нельзя просто сказать, что они оспаривают эту женщину. Главный герой ведет себя непонятным и сложным образом. Он суетится вокруг любимой женщины, но лишь для того, чтобы содействовать успеху конкурента, чтобы облегчить его соединение с возлюбленной. Такая развязка, конечно, приводит его в отчаяние, но не полностью: он мечтает найти для себя хоть какое-нибудь место, место третьего, в будущей жизни пары. Наедине с соперником знаки враждебности чередуются с жестами раболепства, знаками завороченности и влечения.

Ранний Достоевский интерпретирует этот вид поведения в рамках романтического идеализма; он всегда видит в нем только «величие души», «благородное великодушие». Однако у сколь-либо внимательного читателя это вызывает подозрения, которые вполне подтверждаются отношениями любовного треугольника, существовавшими между самим Достоевским, его будущей женой и соперником Вергуновым, каким он предстает в переписке писателя периода сибирской ссылки. Нет оснований пренебрегать этой перепиской под предлогом, что ее нельзя привлечь к рассмотрению литературных произведений. Вряд ли мы сможем отличить некоторые письма от литературных произведений. Беспокоиться о возможном смещении «реальности» и «вы-

мысла» — значит самим попасть во власть вымысла и не видеть того, что здесь все связано с вымыслом. Под видом долга и нравственности здесь повсюду проявляется одна и та же замороженность.

Даже в случаях столь же очевидных, как этот, некоторые поборники эстетической суверенности в свое время отказывались и по сей день отказываются признать себя побежденными. Они боятся, что им придется уступить дисциплинам, не занимающимся специальным изучением литературы, и особенно психоанализу, право рассматривать литературную деятельность в целом. Таким образом, они героически закрывают глаза на очевидное и до конца сохраняют постулат «автономного» творчества; они объявляют неприкосновенными даже тексты, которые самым очевидным образом содержат в себе много неясностей и управляются механизмами, ускользающими от их понимания.

Эти поборники художественного творчества в глубине души уже сдали свои позиции перед авторитетом того, что называют наукой. Они убеждены, что власть механизмов маниакальной одержимости, если только она существует, может быть лишь их врагом, заслуживающим прямого *разоблачения* и жаждущим установить тоталитарное господство над дымящимися обломками всего, что им дорого. Надо признать, что происходящее вокруг нас вряд ли может заставить их думать иначе.

Отношения любовного треугольника и навязчивая идея соперника никогда не исчезнут из произведений Достоевского, но начиная с «Записок из подполья» писатель резко отказывается от их идеалистического толкования. Он сам подчеркивает маниакальный характер соперничества. «Величие души», «великодушные» здесь присутствуют по-прежнему, но их интерпретация приобретает сатирический характер.

За неясным беспокойством, вызываемым ранними произведениями, за неясным вопросом, который следовал из них, но который сами они не ставили, приходит беспокойство и молчание только уже не произведений, а самих персонажей, беспокойство и молчание, которые на этот раз обладают плотностью и твердостью подлинного объекта — объекта поиска самого Достоевского. И даже если искусство Достоев-

ского запрещает ему объясняться напрямую, он проливает свет на это беспокойство, отвечает на наши вопросы. Совпадения оказываются столь многочисленными и точными, соответствия между двумя типами произведений столь полными, что не остается места для сомнений. Навязчивые идеи, которые выходят на сцену в произведениях второго типа, являются теми же самыми, которые управляли произведениями первого типа, никогда не появляясь из-за кулис.

Мало кто теперь читает произведения Достоевского, предшествующие «Запискам из подполья», и в этом нет несправедливости, о которой приходилось бы сожалеть. «Настоящий» Достоевский начинается после «Записок»; он начинается вместе с переломом, сущностный характер которого необходимо признать, даже если он маскируется преемственностью на уровне тем. Начиная с «Записок» Достоевский все-сторонне рассматривает отношения одержимости и постепенно достигает того, что эти отношения, жертвой которых он долгое время был сам, оказываются заключены внутри его произведений. Он продолжает создавать персонажей, напоминающих того, кем он был раньше. Но это уже не тщетное повторение ранних произведений, здесь уже чувствуется все более уверенная манера, этапы становления которой отмечают появляющиеся друг за другом книги: перед нами динамическое предприятие, в котором выковывается все более мощный романский инструмент.

Короче говоря, в произведениях, созданных после перелома, конституируется *знание*, и это знание касается мира одержимости, который в ранних произведениях не разоблачался, а отражался. Прежде чем обращаться за объяснением «случая Достоевского» к дисциплинам, не специализирующимся на изучении литературы, мне кажется самоочевидной необходимость задуматься об этом знании, сделать его полностью эксплицитным, чтобы сравнить с такими нелитературными формами знания, как психоанализ.

Однако, как это ни странно, именно этого-то никто и не делает. Те, кто являются поборниками всех литературных произведений без различия, не могут об этом помыслить, поскольку не допускают, что существуют непрозрачные произведения. Тем, кто допускает существование непрозрачных

произведений, это также не приходит в голову, поскольку они отказываются признать, что, кроме них, существуют какие-то другие. Они намерены сохранить за собой монополию на их объяснение. Мысль о том, чтобы уступить литературным произведениям хотя бы малейшую частицу ясности, кажется им непристойной.

Похоже, ослепленные своими разграничениями, все эти критики демонстрируют чрезмерное доверие этикету. Для них наука — это всегда наука, а литература — это всегда только литература. И что самое главное — нельзя *смешивать жанры*. Если граница научного знания не является столь установившейся, какой ее себе воображают, то можно вполне обойтись только жанровыми отличиями, столь же деморализующими, какими могли бы быть в наши дни жанровые дефиниции Буало, если бы, по мнению интеллектуалов, их следовало соблюдать.

Самое точное понимание желания обнаруживает себя в творчестве Достоевского, влетаясь в ткань его великих произведений. Придавать этому пониманию характер системы небезопасно, хотя это тем более соблазнительно, что наряду с поздними произведениями, являющимися здесь основными источниками анализа, мы располагаем ранними текстами писателя, которые позволяют проверить наши наблюдения. Мы рассматриваем их здесь уже не как наброски будущих произведений, а как сюжеты, основанные на опыте, как нечто похожее на подопытных кроликов нового жанра, которые использовались только самим Достоевским и которые ждут, чтобы мы сами использовали их для своих целей.

У Достоевского желание не имеет первоначального или привилегированного объекта. Именно в этом заключается его первое и фундаментальное расхождение с Фрейдом. Желание выбирает объекты при посредничестве образца; это желание, которое зависит от *другого* и которое в то же время тождественно неистовой жажде все свести к себе. Желание уже по самому своему принципу разрывается между собой и другим, который кажется всегда более суверенным, более автономным, нежели я сам. Именно в этом состоит парадокс гордости, тождественной этому желанию, и ее неизбежное поражение. Образец указывает желаемое, желая его сам. Желание — это всегда подражание желанию другого, следова-

тельно, желание того же самого объекта и есть неисчерпаемый источник конфликтов и соперничества. Чем больше образец превращается в препятствие, тем больше желание склонно превращать препятствия в образцы.

И вот, по мере того как желание видит это превращение, оно само смиряется с ним; оно считает, что быстрее добьется цели, если будет боготворить препятствие. Отныне оно будет воспламеняться всякий раз, когда будут создаваться условия для нового поражения. Непонимающему взгляду психиатра кажется, что желание нацелено на это поражение. Таким образом для этого непонятого феномена будет изобретен ярлык, мазохизм, который окончательно затемнит его смысл. Желание стремится не к поражению, а к успеху своего соперника. Следовательно, мы понимаем важность тех эпизодов в «Записках из подполья», которые на первый взгляд кажутся просто нелепыми; столкновение на улице немедленно превращает нахального незнакомца в то завораживающее *препятствие*, о котором я только что говорил, в соперника и образец одновременно. Здесь соперничество имеет первичный характер; больше уже нет объекта, маскирующего эту истину. Соперничество не является случайной встречей, произошедшей благодаря существованию у двух независимых и спонтанных желаний одного общего объекта. Здесь все является подражанием, но подражанием негативным, которое мы не опознаем и которое становится явным благодаря утрирующему искусству Достоевского. Ницше чувствовал важность этой книги, но, к сожалению для него и для нас, ей так и не нашлось применения в его рефлексиях.

Чувства, которые вызывает препятствие-образец, смесь ненависти и поклонения, — это те чувства, которые называются «типичными для Достоевского». В миметической перспективе более чем понятно чередование стремлений свергнуть чудовищного идола и «слиться» с ним.

Именно таков механизм желания у позднего Достоевского. И этот взгляд будет более жестко направлять наше понимание, если мы таким образом посмотрим на ранние произведения; если мы обратим его на романтическую и идеалистическую интерпретации, то удостоверимся, что он чудесным образом заполняет лакуны текста, выправляет постоянные расхожде-

ния между явными интенциями и способом их конкретизации. Следовательно, для того, чтобы удовлетворительным образом объяснить ранние произведения, чтобы развеять вызываемое ими беспокойство, необходимо увидеть в них не начало процесса расшифровки, предпринятое самим автором, а симптоматические следы желания, расшифровать которое способны только великие произведения. Из этого закона есть только одно, частичное, исключение — это «Двойник», первый прорыв к будущей гениальности, оставшийся не оцененным Белинским и его друзьями.

Если желание миметично по своей природе, то все феномены, которые оно вытягивает за собой, неизбежно обнаруживают тенденцию к взаимности. Всякое соперничество на уровне объекта уже имеет взаимный характер, какова бы ни была его причина; взаимность также заявляет о себе на уровне желания, если каждый становится препятствием-образцом для другого. Желание устанавливает эту взаимность. Желание наблюдает; оно накапливает все больше знания о другом и о себе самом, но это знание никогда не может разорвать круг его «отчуждения». Желание стремится ускользнуть от взаимности, которую оно устанавливает. Под воздействием жестокого соперничества любой образец должен рано или поздно превратиться в антиобразец. Речь отныне идет не об объединении, а о проведении различий; все хотят разорвать взаимность, но, обращенная в свою противоположность, взаимность сохраняется.

Два пешехода видят, что идут навстречу друг другу. Они хотят избежать встречи, и каждый сворачивает в сторону противоположную той, в которую, как он заметил, направился другой. И тем не менее они вновь сталкиваются лицом к лицу... Любой столь же простой пример будет неизбежно относиться к сфере, в которую вклад желания окажется ничтожен; следовательно, он не сможет дать представление о скрытности этого механизма, его цепкости, присущей ему силе рассеивания и заражения.

После Данте только Достоевский открывает в качестве inferнального не отсутствие, утрату, невозможность соединиться со своим объектом, а факт влечения и прилипания к этому *двойнику*, превращения его в образец и рабского под-

ражания ему, тем более непреодолимого, чем все более сильным оказывается стремление от него оторваться. Даже там, где все позитивные данные, по видимости, этому противоречат, отношения соперничества обнаруживают тенденцию к взаимности и отождествлению. Именно это вызывает тревогу Вечного Любовника, являющегося одновременно и образцом для Вечного Мужа, и его соперником, каждый раз когда вопреки самому себе он вступает в игру этого последнего или этот последний — в его игру. *Двойники*, как один, так и другой, всегда включаются в повторение, к которому их обязывает одна и та же игра.

Это озадачивающее возвращение тождества там, где, как считает каждый, он производит только отличие, определяет отношения *двойников*, отнюдь не являющиеся здесь воображаемыми. Надо акцентировать на этом внимание в большей мере, чем я сделал это в эссе о Достоевском. *Двойники* — это конечный итог и истина миметического желания, истина, которая пытается прорваться наружу, но которую главные заинтересованные лица вытесняют фактом своего антагонизма; сами *двойники* интерпретируют появление *двойников* как «галлюцинаторное».

Современное мышление, от романтической литературы до психоанализа, почти единодушно видит в отношениях *двойников* только фантазматический и фантазмагорический феномен. Оно изгоняет свою собственную истину, чтобы поддерживать различие, которое от него все более ускользает, но за которым оно никогда не перестает гнаться. Это механизм моды и современности, такой, каким его неизменно описывает Достоевский.

Галлюцинаторное прочтение — это подлинная уловка желания, которое должно приближаться к безумию, поскольку пытается выдать себя за безумное в той единственной области, где на самом деле оно видит все в истинном свете. Упорно превращая *двойника* либо в «нарциссическое отражение», либо в интеллигибельный знак патологического состояния, не имеющего связи с реальностью, такое мышление остается зависящим от того отчуждения, победить которое оно стремится и к которому по-прежнему причастно.

В ранних произведениях Достоевского соперники уже являются *двойниками*, но — повторю, за единственным исключением «Двойника» — молодой писатель всегда стремится противостоять этой истине, уже, тем не менее, вписанной в структуру его текстов; он хочет дифференцировать соперников, убедить себя каждый раз, что *свой* — «хороший», а *другой* — «плохой». В противоположность этому, в его великих произведениях отношения *двойников* становятся все более эксплицитными.

* * *

«Падение» соответствует в творчестве Камю перелому, аналогичному тому, который происходит в творчестве Достоевского. Как и ранний Достоевский, ранний Камю пытается дифференцировать отношения, позволяющие миметическому соперничеству репрезентировать себя и инвестироваться в эту репрезентацию. Например, в «Постороннем» «добрый преступник» контрастным образом подчеркивает «злость» судей. Весь пафос произведения сосредоточен в этой дифференцирующей идее.

Не стоит удивляться, если опыт «Падения» заявляет о себе при помощи феноменов, определяющихся отношениями *двойников*, через странные происшествия, слишком откровенно противоречащие тому лестному образу самого себя, который долго вырабатывался Кламансом, чтобы их можно было отвергнуть с негодованием. Кламанс старается быть верным догме различия, но его система рушится, как карточный домик; все оказывается перестроено, на этот раз вполне капитально и без возможности что-то опротестовать, — на основе *двойников*.

Если судьи являются виновными в том, что они убивают и судят, то так же обстоит дело и с «добрым преступником», в свою очередь тоже виновным в убийстве и вынесении приговора, поскольку он убил, и убил только для того, чтобы дать судьям возможность его осудить, чтобы поставить себя в такое положение, которое позволит ему судить своих собственных судей. Чем больше Кламанс пытается разорвать эту симметрию, тем больше он ее усиливает.

Как и великие произведения Достоевского, «Падение» позволяет положительно ответить на вопрос, поставленный в начале этого вступления. В творчестве одного писателя может произойти такой перелом, который придаст последующим произведениям критическое значение по отношению к произведениям предшествующим. «Падение» включает в себе особенно явный ответ на этот вопрос. В самом деле, это произведение представляет собой не что иное, как критическую реорганизацию предшествующих тем на основе механизма взаимодействия *двойников*.

Критические возможности перелома тождественны эксплицитному становлению принципа *двойников*, ответственность за которых возлагается на самого писателя. Прочтение некоторых произведений при помощи механизма *двойников* всегда остается прочтением при помощи других произведений; к этому прочтению никогда не прибегает и даже не нащупывает его критическая литература, посвященная отдельным произведениям. Все современные методологии остаются слепыми к истине *двойников*.

В лингвистическом структурализме причины этого ослепления становятся явными. Здесь устанавливаются дуальные оппозиции, они даже выходят на первый план, но структурализм понимает их только как отношения означающих, то есть как отношения дифференциации. Размышление о дифференциальных законах языка утверждает структурализм в этой идее. Литературные произведения сделаны только из языка, и, таким образом, естественно думать о них как о наполненных дифференциальным смыслом, и ничем другим. Это в буквальном смысле верно, но буква здесь — это далеко не все или, возможно, слишком много. Быть может, предназначение великих произведений и состоит в том, чтобы заставлять язык высказывать то, что противоречит его собственным законам, — шум и ярость отношений *двойников*, *signifying nothing*.

Именно этого *signifying nothing* позволяет избежать лингвистический структурализм. Он каждый раз добавляет к нему еще одно значение, точно так же, как это происходит в мифе, который представляет *двойников* близнецами или священными чудовищами, или в психотерапии, которая наделяет *двойников* воображаемым смыслом, но все же смыслом.

Структурализм просто не видит, не может увидеть перелом в творчестве Достоевского или Камю, поскольку этот перелом не соответствует никакой чисто структурной модификации. Это все те же самые дуальные оппозиции, но отныне мы знаем, что они дифференцированы только по видимости. Структурализм не замечает, как стираются различия в безумном насилии отношений *двойников*.

Отнюдь не представляя собой революцию в литературной критике, лингвистический структурализм систематически выполняет традиционную миссию, которая состоит в том, чтобы высказывать и повторять смысл, парафразировать и классифицировать значения. Если структурализм хорошо сочетается с марксизмом и психоанализом, то только потому, что эти последние всегда сводят явные значения к другим, скрытым значениям, к другой дифференциальной системе. Ведь говорят же о том, что «бессознательное структурировано как язык».

Не стоит удивляться тому, что структурализм и современная критика вообще менее чувствительны к страшной простоте самых сильных литературных эффектов, комических и трагических. Это не значит, что такая критика в действительности чужда этим эффектам: возможно, она приближается к ним понемногу шаг за шагом, возможно, она уже сама впуталась в эту историю. Иногда смешное, иногда ужасающее непризнание *двойников* неизбежно принадлежит самим этим *двойникам*.

* * *

Все произведения, о которых я говорил, и другие, подобные им, содержат тему или символы перелома. В отношении этих произведений я сам говорю о переломе, являющемся таковым и для самого писателя.

И здесь неизбежно найдутся доброжелатели, готовые предупредить меня, что «перелом» и «падение» — это только литературные темы. Наивно, говорят они, связывать литературные темы с внетекстовыми референциями.

Эти доброжелатели полагают, что я говорю так, а не иначе, поскольку непосредственным образом основываюсь на

теме или символах перелома, действительно присутствующих в ключевых произведениях. Тот, кто прочитал предшествующие страницы, мог заметить, что это совершенно не так. Я исхожу из связи между произведениями, основанными на «дифференциации», с одной стороны, и произведениями, которые возлагают на себя ответственность за *двойников*, — с другой. Если желание инвестируется в дифференциальную систему — и вполне очевидно, что оно ею является, — то не вызывает сомнений, что крушение этой системы не пройдет незамеченным для ее главного участника. Рушится лестный образ самого себя, к созданию и увековечиванию которого стремился писатель.

Когда Камю пишет «Падение», то перед его глазами находится не вымышленный персонаж, а его предшествующие произведения: именно «Посторонний» представляется ему отныне наивным, но не в излюбленном смысле невинности, а в неприятном и несколько гротескном смысле *фессанти-мента*, который не ведает о самом себе. Речь здесь не может идти о приятном опыте. Когда Достоевский пишет «Вечного мужа», то перед его глазами встает неизбежно завораживающее воздействие личностей типа Вергунова, то, которое испытал он сам и которое ему, быть может, придется испытать еще, но также и то, которое он описал, то, которое он прославил и выставил в ложном свете перед лицом мира. Речь здесь не может идти о приятном опыте, по крайней мере на первых порах.

Тем не менее мне могут заметить, что современная литературная критика не должна позволять себе переходить от текста к автору и от автора к тексту, как это делалось в прежние времена. Это правило само по себе превосходно, но оно метит, с одной стороны, в наивное приложение текстов к «автору», а с другой — в обращение к биографическим данным. Я действительно говорю об авторе, но, сколь бы непредставимым это ни казалось, я говорю о нем, не опираясь наивным образом на тексты и в то же время не прибегая ни к чему иному, кроме текстов. Автор появляется на переломе между двумя типами текстов, как необходимый опыт этого перелома.

Мы не схватываем эту перспективу именно потому, что не видим краха различия, именно потому что мы остаемся сле-

пыми к *двойникам*. Мы не видим, что связь между текстами неизбежно предполагает и перелом, и опыт этого перелома.

Конечно, я отмечаю, что произведения, укорененные в переломе, всегда включают тему или символы, которые с ним связаны. Возможно, это кого-то огорчит, но тем не менее это так. Тем не менее я не могу считать, что речь здесь идет о простом совпадении. Элементарная логика обязывает меня сделать вывод, что писатель при помощи своих персонажей намекает на опыт, который мог иметь место, поскольку сравнительный анализ текстов показывает мне его необходимость. Намек обнаруживает себя именно в этом сравнительном анализе, который является первичным и основополагающим, а вовсе не в отдельных темах или символах.

Я не могу принудить себя к тому, чтобы рассматривать эти темы или эти символы как *немотивированные* из-за того, что критика не видит того, о чем я говорю, и будет считать, что я нарушаю правило, которое в действительности уже неприменимо. Они не поймут, что у меня есть не допускающий отвода поручитель, отвечающий за тему перелома. Если мне снова скажут, что это невозможно, что такого поручителя не может быть, потому что любой поручитель будет либо наивно внутритекстовым, либо наивно внетекстовым, я повторю еще раз, что он не является ни тем ни другим: есть третья возможность, и это то, что выбираю я, — возможность интертекстового поручителя.

В эссе о Достоевском я также утверждаю, что христианство писателя неотделимо от его опыта создания романов. Многие читатели могут счесть это утверждение еще более недопустимым, чем весь этот текст целиком. Они придут к выводу об отклонении текстового анализа под воздействием — особенно пагубного идеологического *a priori* — *a priori* религиозного.

Романный опыт разрушает миф о личной суверенности, питавшийся, надо это признать, рабской зависимостью от *другого*, которая удваивалась сознанием явной несправедливости. Ненависть больше не скрывает от писателя его собственной завороченности. Мне кажется очевидным, что этот опыт очень плодотворен в эстетическом плане. Это наконец обретенная писателем возможность создавать пер-

сонажей, действительно воплощающих память о прошлом, представляя в самых отвратительных и смешных чертах *другого*, соперника, верное отражение своей собственной внутренней жизни. Это доселе невозможное слияние «наблюдения» и «интроспекции».

Если допустить, что нечто подобное имеет место в опыте создания всех великих романов, то наряду с другими примерами мы можем вспомнить персонажа Флобера Фредерика Моро. Множество моментов, которые исходят от самого создателя романа, соединяются в этом персонаже с воспоминаниями о раздражающем поведении честолюбивого светского человека, каким был Максим дю Кан, поведении, которым Флобер еще недавно возмущался в своей переписке и которым, в предшествующем варианте «Воспитания чувств», он наделял исключительно отрицательного персонажа-карьериста, *двойника* главного героя, который, напротив, был призван воплотить его собственный идеализм.

Здесь можно вспомнить и о Прусте периода создания «В поисках утраченного времени», роющемся в своих воспоминаниях или, возможно, в своих бумагах, чтобы заставить смешного Леграндена, архетипического сноба, говорить точно так же, как он сам, Пруст, говорил и писал во времена создания «Жана Сантейля». В то время Пруст еще не понимал до конца, что отвращение, питаемое к снобу, само представляет собой феномен снобизма. Именно по этой причине «Жан Сантейль», в сравнении с «Поисками», оказался довольно неглубоким и тусклым произведением.

Этот опыт создания романа действительно является опытом «падения» и удивительного проявления силы в творческом плане; возможно, что экзистенциальный аспект этого опыта может быть очень ослабленным, но он не может полностью отсутствовать, и трактовать его необходимо в нескольких философских и религиозных ключах.

Религиозный ключ кажется мне сулящим особенно богатые возможности, а иудеохристианский — наиболее предпочтительным для раскрытия и объяснения этого опыта. Прежде всего потому, что последователь иудеохристианства осмысляет свое собственное превосходство на индивидуальном уровне не как экстатическую, шаманскую одержимость,

но, напротив, как избавление от одержимости. А также потому, что это избавление от одержимости, даже если оно прочитывается на традиционном языке *экзорцизма* — сравните важный для Достоевского эпизод изгнания бесов в Геразе¹, — более существенным образом определяется в контексте отношений с другим, который может стать ближним лишь в той мере, в какой он перестает быть идолом, одновременно сакрализованным и профанированным, — то есть тем, во что его превращает желающий *мимесис*.

Христианство не является догмой, внешней по отношению к творчеству, чем-то вроде клятвы, меняющей содержание этого творчества извне, с христианством связан сам опыт создания романа, опыт перелома, который все больше и больше поддается интерпретации через него.

Мы также здесь никогда не прибегаем к биографическим данным, отделенным от произведений. И в этом плане, точно так же как можно и нужно говорить о романном опыте, не выходя за пределы текстов, можно и нужно говорить о христианстве Достоевского, поскольку в интересующем нас аспекте то и другое совпадают. Эти тексты заставляют нас прийти к выводу, что их собственная история неразрывно связана с тем, что они сами понимают под христианством. Отрывая Достоевского от его христианства, мы становимся заложниками предрассудка, поскольку произвольным образом лишаемся элементов, необходимых для понимания его творчества. В наше время этого не замечают; большинство людей принимает за отсутствие предрассудка железное подчинение императиву, согласно которому религиозная вера всегда равнозначна абсолютной мистификации. Но как раз это убеждение и является прекрасным примером предрассудка.

В «Падении», и это надо признать, религиозное прочтение не может иметь характер аксиомы, поскольку никогда не принимается самим текстом. Тем не менее в этом случае оно также выступает как возможность, присутствующая в сознании создателя романа. Это именно так, поскольку автор заставляет своего героя самым очевидным образом и не один раз отвергать это прочтение. Мы должны прийти к выводу, что в опыте падения есть нечто, что для людей определенно-го склада вызывает к некоему религиозному опыту или напоми-

нает о нем. Тот факт, что на этот призыв одни отвечают позитивно, а другие негативно, сути дела не меняет.

Мы не можем считать возражением то, что «падение» Кламанса сразу же оборачивается обманом, что оно становится новым предприятием по восстановлению различия. А почему бы нет? У Достоевского есть много персонажей, напоминающих Кламанса. Было бы смешно думать, что писатель должен всегда изображать только святых и героев.

Есть и еще более серьезные основания, чтобы отвергнуть это возражение. Будучи внешне нейтральным, именно оно устанавливает связь писателя с текстом некорректным образом. Я никогда не говорил, что для определения реальности опыта, и особенно его характера, нужны тексты, в которых содержатся намеки на этот опыт. Напротив, я утверждаю, что только отношения между текстами могут для нас прояснить этот опыт; как только эти отношения установлены, мы не можем не отдавать себе отчет в текстах, которые *говорят* о переломе, независимо от того, будет ли он окружен религиозным благоговением или, напротив, воспринят с цинизмом. Это не означает, что мы должны трактовать эти тексты буквальным образом.

Если крушение различия неотделимо от столь же иллюзорного, сколь и неистового вовлечения тех, кто прилагает усилия, чтобы стать *двойниками*, то очевидно, что ответственность за этих *двойников* больше, чем какой-либо другой опыт, способна обладать различными степенями, а также проявляться в различных манипуляциях и фальсификациях. Суждение о самом писателе здесь невозможно и даже не нужно. Но с текстами дело обстоит иначе. Всегда можно различить, по крайней мере до некоторой степени, тексты, которые основываются на иллюзорной дифференциации задеиствованных отношений, и те, которые основываются на признании *двойников*. Превосходство вторых над первыми не является тайной, принадлежащей некой интеллектуальной секте; именно его почти всегда, пусть и скрыто, подтверждает «приговор потомства»².

Несколько лет тому назад Юлия Кристева, под влиянием работ Бахтина, особенно его сочинений о Достоевском, предложила разграничение между монологическими и диалогиче-

ческими произведениями. Представляется, что это разграничение имеет верную направленность, но совершенно не достигает своей цели, поскольку, подобно тому как понятие *карнавала* у Бахтина обозначает форму того, что уже не имеет формы и в результате, как и любой ритуал, остается пленником формализма, понятие *диалогического* подрывает структуры всеми возможными способами, чтобы максимально ослабить их жесткость, умножает внутри них замещения и колебания, но тем не менее в конечном итоге остается пленником лингвистического структурализма. Избежать этого можно, только осознав, что итог этих операций всегда сводится к нулю, и это разом избавило бы нас от всякой методологической вычурности и, наконец, позволило бы нам выйти к двойникам, то есть к наиболее существенному.

В произведениях, которые можно назвать «расколотыми надвое», мы обнаружили инструмент анализа, который прежде всего и преимущественно применяется к произведениям, в которых этот раскол еще не проявился. Нельзя сказать, что критика специалистов отвергает этот инструмент; она его даже не видит. Чтобы объяснить этот странный феномен, надо признать, что *двойники* и ослепление в отношении *двойников* не имеют локальной сферы действия, ограниченной произведениями, в которых они проявляются. Мы постепенно приходим к тому, чтобы определить более широкую сферу приложения намечающихся здесь принципов анализа, распространить их применение на критические и литературные произведения, которые, похоже, игнорируют этот перелом не потому, что являются принципиально другими, полностью чуждыми тому, что он открывает, а потому, что не извлекают из него никакого опыта.

Короче говоря, возникает вопрос: можно ли рассматривать произведения, не имеющие этой расколотости, произведения «монолитные», так, как если бы все они были произведениями, созданными до раскола? Можно ли читать Гюго в перспективе позднего Достоевского, с точки зрения того крушения различия, которое никогда не происходит у Гюго, - в аспекте *двойников*, которые никогда не обнаруживаются у него явным образом, но которые мы, тем не менее, будем рассматривать как истинную суть всех антагонистических отношений?

Прежде чем ответить на этот вопрос, надо отметить, что он ведет интерпретатора на менее благоприятную территорию, нежели те произведения, о которых уже шла речь. Уничтожая различие, этот интерпретатор противоречит интенции автора, он осознанно отступает от идеи, от которой автор в данном случае никогда не отказывался. Следовательно, он уже не может полагаться на самого автора, чтобы тот ретроспективно направлял ход его рассуждений. Он уже не может действовать безо всякого риска, располагая двойной серией текстов. Он уже не обнаруживает ту плотную сеть совпадений, благодаря которым его роль уменьшается, по мере того как уверенность и удовольствие возрастают, и которые до сих пор придавали его предприятию такой характер, который дает все основания назвать его роскошью.

Тем не менее ответ мне кажется положительным. Конечно, у манихейской трактовки ценностей больше эстетического блеска, у позднего Гюго больше блеска, чем у раннего Достоевского или у Камю периода «Постороннего», но здесь присутствует тот же дуализм, явным образом укорененный в конфликтах того же типа. Это всегда то же самое различие, поддержанное отождествлениями и исключениями, которые на уровне самого текста оказываются произвольными. Таким образом, интерпретатор должен опознать в героях и предателях романа «Человек, который смеется» *двойников*, наличие которых никогда не получало подтверждения со стороны автора, но которые все-таки являются *двойниками*.

Если присутствие автора в «монолитных» произведениях уже не ощущается таким образом, чтобы позволить нам сделать вывод о том, насколько правомерно видеть в них миметическое желание и *двойников*, эта правомерность, тем не менее, еще раз обнаружит себя по ту сторону некоего порога и вполне наглядно, в отсутствие автора, если можно так сказать, и вопреки ему, — во вторжении безумия.

Когда безумие заявляет о себе, мы часто видим, как сначала появляются *двойники*, связанные с отношениями, в которых нет ничего вымышленного, которые принадлежат жизненной сфере писателя и которые выстраиваются двойственным или тройственным образом. Мы без труда опознаем здесь подлинную эпифанию миметического желания.

Двойник, который проходит перед Ницше в опыте, пережитом им в Генуе, без сомнения, имеет нечто общее с Заратустрой, но помимо этого и прежде всего его надо сопоставить с треугольником, возникающим прямо перед окончательной катастрофой, чтобы разом перевернуть все другие ницшевские темы: Дионис-Ницше, Ариана-Козима, Рихард Вагнер. *Ницше против Вагнера*. Невозможно, даже если это богохульство, не думать здесь о других отношениях того же рода, которыми определяется еще одно великое литературное безумие, об отношениях Гельдерлина и Шиллера, одновременно и отъединенных друг от друга, и связанных общей целью, славой, слишком божественной, чтобы ее можно было разделить с кем-то еще, громадной гениальностью (или же, наоборот, полной ничтожностью), которая, по всей видимости, находится в постоянных колебаниях между тем и другим, отдается другому и возвращается назад по воле иногда неощутимых перипетий, в жутком чередовании благословений и проклятий.

Тот факт, что безумным здесь становится только один, несколько не мешает тому, что в основе этого безумия находятся реальные отношения. Мы могли бы привести и другие примеры. С моей точки зрения, книга Шарля Каstellла заставляет предположить, что сумасшествие Мопассана восходит к этому типу³. Везде обнаруживаются *двойники* и отношения любовного треугольника в духе Достоевского, треугольника, который также, разумеется, является треугольником «Новой Элоизы». Везде мы обнаруживаем тот же захваченный бредом обмен с тем же чудовищным идолом, всегда поверженным и всегда воскресающим. Везде мы обнаруживаем чередование бога и жертвы жертвоприношения, управляемое перипетиями этих жестоких обменов. Диониса и Распятого, *Эссе Ното*, сверхчеловека и человека подполья. *Руссо, который судит Жан-Жака*.

В творчестве этого типа непрерывность — это непрерывность самого миметического желания, его эволюция или, лучше сказать, его история. Эта непрерывность идет от более или менее «манихейских» разделений, уже наличествующих в так называемом нормальном восприятии, от *двойников* и тройственных отношений, чье присутствие неизменно, начиная с самых «обычных» жизней до безумия Гельдерлина или

Ницше. Взаимное становление миметических отношений порождает опасный динамизм. Механизм препятствия-образца определяет систему *feedbacks* [ответных реакций], порочный круг, который все более сужается. Понятно, что за определенным порогом индивид не может больше управлять этим механизмом или даже скрывать его, механизм берет над ним верх.

Если это так, то существует творческая деятельность, для которой безумие образует не только непреодолимую границу, но и неизбежный конец, подлинную судьбу, при условии, конечно, что импульс является достаточно сильным и ничто не отклоняет его с пути. Это безумие появляется слишком часто и в формах слишком схожих, чтобы можно было смириться с утверждением о его *случайности*, которым всегда вытеснялись подобные интересные вопросы. Впрочем, есть опасность, что они уже никому не будут интересны, когда эскалация бреда восторжествует, по крайней мере риторически, над последним беспокойством по поводу безумия. Сегодня оно открыто востребовано в тех своих формах, которые еще недавно считались чисто клиническими, официально возведено на престол в качестве высшего воплощения романтического идеала. Разумеется, это означает, что мы более, чем когда-либо, отворачиваемся от его реальной структуры.

Для творчества некоторых авторов, учитывая те навязчивые идеи, которые присущи им изначально, в конечном итоге остаются только две возможности: или оно устремляется к безумию, или порывает с ним в духе того перелома, который произошел в творчестве Достоевского. Как в одном случае, так и в другом, у Руссо, Гельдерлина или Ницше, так же как и у Достоевского, на свет появляются те же самые *двойники*, те же самые миметические конфигурации. Эти совпадения, которые мы находим у стольких великих деятелей современности, производят сильное впечатление, на каком бы уровне они ни обнаруживались; нас удивляет или, скорее, должно удивлять, что они привлекают так мало внимания.

Впрочем, надо воздержаться от того, чтобы смешивать два крайних типа творчества. В одном случае появление миметической схемы имеет место внутри бреда и осуществляется через него, внутри окончательной катастрофы как для автора, так и для его произведений. В другом случае, напро-

тив, это появление имеет место внутри возросшей ясности: оно оказывается для произведений и иногда для самого автора как бы вторым рождением. Оно освещает миметическое желание и *двойников* единственным подлинным светом, которым мы располагаем. В первом случае одержимость владеет произведением, во втором случае произведение со всей очевидностью господствует над одержимостью.

Если негативная сторона критики, осуществляемой при помощи одних только произведений, рискует шокировать сторонников «чистого» литературоведения, то ее позитивная сторона — тот факт, что она оперирует этой негативностью только исходя из тех произведений, которые, как следствие, признаются наивысшей критической инстанцией и рассматриваются, по крайней мере на предварительном этапе, как «неустрашимые», — разумеется, не понравится всевозможным разоблачителям с их неумным честолюбием. Этот ход рассуждений рискует сойти за ретроградный и обскурантистский.

Однако я не думаю, что уступаю мистике художественного произведения или мистике религиозной. Я думаю, что в некоторых произведениях существует знание, касающееся отношений желания, превосходящее все то, что нам когда-либо предлагалось. Речь идет не о том, чтобы отвергать науку, а о том, чтобы искать ее там, где она находится, сколь бы неожиданным ни оказалось это место.

Это утверждение может вызвать удивление, и его необходимо обосновать, особенно по отношению к психоанализу. Систематизация, которую я попытался представить выше, во многих пунктах сближается с психоаналитическими тезисами. Сравнение напрашивается само собой. В материалы дела надо включить статью Фрейда о Достоевском.

Итак, перед нами писатель, который пишет роман об отцеубийстве, о котором известно, что он ненавидел своего отца, необыкновенно жестокого человека, убитого собственными крепостными. Фрейд должен был найти здесь идеальный литературный материал. Все это кажется столь очевидным, что большая часть критики автоматически склоняется на сторону оракула психоанализа. Дело представляется решенным.

Однако в этой статье Фрейда ощущается некоторая неловкость. После нескольких удачных замечаний в начале следует аргументация, которая вскоре отклоняется от своего предмета. Фрейд забывает о Достоевском или убегает от него, чтобы укрыться в новелле Стефана Цвейга, которая, очевидно, гораздо больше подходит для его замысла.

Перед таким произведением, как «Братья Карамазовы», психоанализ пасует, и Фрейд не может этого не чувствовать, даже если он в этом себе не признается. Мифологические элементы «Царя Эдипа» здесь отсутствуют. Фрейд дает нам понять, что такое произведение, подобно приступам эпилепсии, должно иметь значение симптома, но вот только на каком уровне? Для того чтобы здесь имел место невроз, надо, чтобы соперничество с отцом и желание убить его оставались бессознательными. Вполне очевидно, что это не тот случай. Следовательно, необходимо, чтобы случай Достоевского был либо гораздо более серьезным, либо гораздо более простым, чем он кажется. Фрейд нащупывает именно первую возможность. В общих чертах он набрасывает перед нами «криминальную личность» Достоевского. Но и это тоже его не удовлетворяет.

Каким бы ни был тот способ, которым «отцеубийство» не проявляется в тексте или, напротив, которым оно проявляется в нем, оно должно иметь симптоматический характер, лить воду на мельницу психоанализа. Нет отцеубийства — значит, перед нами невроз. Есть отцеубийство — значит, это еще серьезнее! Очевидно, что на роман «Братья Карамазовы» можно лишь с большим трудом натянуть эту смиренную рубашку. Отец Достоевского в реальности был убит крепостными.

В сущности, нет ничего более смущающего, чем появление такого «отцеубийства» в столь сильном произведении. Если Фрейд начинает свою статью с того, что художественное творчество занимает особое место, что его нельзя проанализировать, — это не простой ораторский прием. Ему действительно негде его расположить, не превратив в нечто подобное психоанализу, от чего он полностью отказывается. Следовательно, надо изгнать этого *двойника*, отправить его вместе со священными чудовищами в потусторонний мир,

продолжая вместе со всем XIX веком делать из него фетиш. Однако начиная с Ницше и Фрейда фетиши выступают скорее объектом поношения, чем поклонения. Их носят с собой, только стыдливо понутив голову. Именно это и называется инверсией метафизики.

В своей статье Фрейд резюмирует доктрину эдипова комплекса. Ребенок видит в отце соперника, которого он хочет убить, но ему удастся вытеснить это желание. С одной стороны, он боится «кастрации», с другой — сохраняет некоторую «нежность» к этому отцу, которого он вначале превратил для себя в образец.

Мне кажется, что эта «нежность» составляет особенно слабое звено во фрейдовском рассуждении. Поскольку нельзя выразить ни малейшего сомнения по поводу эдипова комплекса, не будучи тотчас обвиненными в «сопротивлении», я попробую здесь немного схитрить. Допустим, что я принимаю принцип происхождения эдипова комплекса, что я совершенно искренне одобряю идею детского желания отцеубийства и инцеста. Меня больше нельзя обвинить в паническом страхе перед ужасающим и гениальным открытием. Но трудности в этом случае далеко не разрешены. На самом деле я более непосредственно, чем когда-либо, сталкиваюсь с той «нежностью», которую Фрейд приписывает маленькому Эдипу и которая, кажется, пришла из романа Поля Бурже. Эта нежность, как ничто другое, напоминает то конвенциональное чувство, которое члены достойного, благовоспитанного буржуазного семейства проявляют друг к другу, особенно на публике. Именно в контексте такой семейной жизни я мог бы ожидать встретить подобную нежность. Чем больше я принимаю доводы Фрейда, тем больше я проникаю в жизненную сторону его предмета, тем больше, из глубины своего сердца, я говорю «да» отцеубийству и инцесту и тем больше я хочу сказать «нет» этой нежности, увидеть в ней пережиток отошедшего в прошлое типа мышления.

Фрейд догадывается, что в той оптике, которая имеется в его распоряжении, он не может возложить на эту нежность слишком большую психическую нагрузку. Для того чтобы объяснить невроты столь серьезные, как у Достоевского, он считает необходимым усилить это несколько непрочное чув-

ство. Таким образом, он обращается к тому, что называет «конституциональным фактором... бисексуальности»⁴, который держит про запас для таких случаев. Женский элемент конституционального фактора бисексуальности проявляется в ребенке, когда он делается объектом любви для своего отца, в том смысле, в каком им уже является мать. Это усиление также производится как в плане кастрации — очевидно, более пугающей, чем когда-либо, поскольку для того, чтобы быть любимым отцом, надо вначале отказаться от мужского органа, — так и в плане знаменитой «нежности», которая принимает оттенок гомосексуальности и оказывается лишенной своего конвенционального характера!

Хотя существуют фрейдисты, которые молча отклоняют это происхождение эдипова комплекса, есть и другие, наиболее верные последователи Фрейда, которые остаются сторонниками этой гипотезы, и мы должны изучить их доводы. Почему Фрейд оказывается вынужден возводить такую причудливую, такую странную конструкцию? При всем желании трудно понять ее устройство, просто потому что, в конечном счете, здесь нет одного-единственного механизма, а есть несколько модусов и уровней разнородных объяснений и интерпретаций. Все они взаимно накладываются и перекрывают друг друга довольно озадачивающим образом.

Сопоставление с Достоевским может принести пользу, поскольку оно направляет нас прямо к существу дела, то есть к невротическим данным, происхождение которых стремится восстановить Фрейд. Короткие замечания Фрейда о патологических явлениях, обнаруживающихся в творчестве Достоевского, представляются крайне уместными. Фрейд видит, что «амбивалентность» — «типичные для Достоевского» смешанные чувства ненависти и благоговения — будет доминировать у него от начала до конца. Он не без основания приходит к выводу, что автор сам был удручен этой амбивалентностью. Фрейд также отмечает его «до странности нежное отношение к соперникам в любви»⁵. Наконец, он замечает, что Достоевский обнаруживает прекрасное понимание положений, объяснимых лишь «латентной гомосексуальностью»⁶.

Фрейд не приводит никаких примеров, но мы уже упомянули несколько. Как в ранних произведениях, так и в «Запис-

ках из подполья» или в «Вечном муже», завороченность соперником того же пола, что и сам герой, наверняка производит впечатление «латентной гомосексуальности», особенно если наблюдатель не понимает механизм соперничества.

Именно эти вещи Фрейд множество раз наблюдал у своих пациентов, и именно их должен объяснить двойной генезис эдипова комплекса. Если мы пристально посмотрим на этот двойной генезис, то заметим, что у его странностей всегда есть причина; их предназначение всегда состоит в том, чтобы вести к Эдипу, чтобы укоренять в эдиповом комплексе явления, которые Фрейд, конечно, не открыл у Достоевского, но с удовлетворением обнаружил в его творчестве. Таким образом, исходя из данных этого творчества и учитывая совершенно особые ограничения, которые Фрейд сам на себя принял, намереваясь все вывести из «Эдипа», мы очень хорошо понимаем, что именно побуждает его делать то, что он делает, и мыслить так, как он мыслит.

Необходимо разместить невротическую амбивалентность в эдиповом комплексе, но, поскольку Фрейд постулирует спонтанное и независимое влечение к матери, ему, вопреки некоторым слабым попыткам, не удастся осмыслить эдипов комплекс как действительно миметический феномен⁷. Он не видит, что только механизм миметического соперничества, только механизм образца-препятствия может действительно производить тот тип амбивалентности, который ему нужен. Таким образом, он стремится по отдельности произвести обе стороны амбивалентности, негативную и позитивную. Негативная сторона не составляет никакой проблемы: всегда есть желание убить отца, желание, в котором можно отдать себе отчет. Каждый раз, когда какой-либо индивид, под действием переноса, превращается в отцовскую фигуру, старая ненависть может пробудиться.

Но надо отдать себе отчет также в позитивной стороне, в элементе притягательности и влечения, который присутствует, видимо, даже в самом нормальном соперничестве. Это сложнее. Именно здесь безжалостно выдает себя бессилие Фрейда выявить миметический механизм или, возможно, его упорное стремление отрицать этот механизм, чтобы сохранить пристрастие к инцесту. Не имея в запасе ничего друго-

го, Фрейд вынужден прибегнуть к сундуку со старомодным семейным сентиментализмом, черпая оттуда ту «нежность», о которой мы только что говорили. Эта нежность тем удивительнее, что, по-видимому, Фрейд не нуждается в ней, чтобы объяснить момент «подавления»; эта задача возлагается именно на страх кастрации. Единственное основание для нежности, которая всплывает внутри эдиповой агрессии, — это неизбежная, впрочем, необходимость производить тот тип амбивалентности, который мы наблюдаем у Достоевского и который, по мнению Фрейда, также господствует над всей психической жизнью. Результат этого бриколажа оказывается несколько странным, но мы хорошо понимаем, чему соответствует каждый из его элементов.

Семейная нежность, таким образом, заполняет позитивную сторону «нормальной» амбивалентности (той, которую он определит несколько солипсическим образом через оппозицию Я и Сверх-я). Но для более маркированной амбивалентности в этой нежности есть нечто слишком незначительное. С другой стороны, Фрейд замечает, что эта более маркированная амбивалентность имеет характер «латентной гомосексуальности». Вводя в бой *бисексуальность*, Фрейд собирается одним выстрелом убить двух зайцев; превращая «семейную нежность» в более или менее пассивное гомосексуальное желание к отцу, он одновременно делает ее патологической и усиливает ее.

До сих пор это построение принималось или отвергалось, как принимается или отвергается догмат веры; его никогда не критиковали по-настоящему, поскольку считалось, что ему нечего противопоставить. Фрейд и не подозревал, что материал для этой критики присутствует у Достоевского, что *проницательность*, которую он находит у последнего, основывается на теоретическом субстрате, который может быть выявлен.

Если сравнивать интерпретацию невротизма посредством эдипова комплекса с миметической интерпретацией, то прежде всего поражает единство и простота этой последней. Здесь существует лишь один принцип: он тождествен динамике желания, которое само разворачивает свои последствия в историю, логика которой никогда себе не противоречит.

Этим принципом является само миметическое желание и непосредственное взаимодействие желания, которое подражает, и желания, которому подражают. Миметизм порождает соперничество, и соперничество, в свою очередь, усиливает миметизм. В этом и состоит механизм, который кажется слишком элементарным, слишком простым, чтобы производить большие следствия, но его необходимо подвергнуть испытанию.

Фрейд хорошо понимал, что существуют различные степени амбивалентности. Он осознавал, что, как в случае нормального возникновения эдипова комплекса, так и в случае, когда он принимает патологический характер, мы, в сущности, имеем дело с одним и тем же. Если Фрейд, тем не менее, был вынужден, по крайней мере отчасти, прибегнуть к двойному механизму, то потому, что «вытесненная гомосексуальность» была с его точки зрения чем-то неустранимым. Он был не способен признать в ней просто один момент непрерывной динамики. И, повторим еще раз, ему недоставало механизма, разворачивающегося по принципу образец—препятствие.

В миметической интерпретации двойной механизм оказывается совершенно ненужным. Для того чтобы объяснить обостренную амбивалентность в духе Достоевского, включая «вытесненную гомосексуальность», достаточно предположить существование более интенсивного миметического взаимодействия, интенсивность которого, впрочем, может быть связана с различными причинами.

На «нормальных» стадиях миметического желания объект уже намечен при посредстве образца, но этот образец остается в тени, тогда как объект выступает главным полюсом эмоциональности и активности желания. В то же время миметический механизм субъекта имеет тенденцию отклоняться от намеченного объекта к сопернику, который намечает этот объект.

Давайте рассмотрим, например, *сексуальную жизнь*, которой управляет миметическое желание. Субъект намечает для себя объект другого пола при посредстве образца, а точнее, соперника того же пола, что и он сам. Очевидно, что интерес субъекта не может сместиться с гетеросексуального

объекта на соперника того же пола, чтобы при этом не возникло впечатление «гомосексуальной тенденции». Эта гомосексуальность будет описываться как *латентная*, поскольку, даже утратив свое значение, объект, намеченный при посредстве образца, объект гетеросексуальный, всегда рядом.

Отметим попутно, что этот миметический генезис «невротического» желания позволяет понять, почему все то, что принимается за «латентную гомосексуальность», кажется в то же самое время пронизанным «мазохизмом». Оба ярлыка навешены на одно и то же явление, а именно на преобладание соперника над объектом, на все возрастающую притягательность, которой обладает этот соперник. Мазохизм, как мы видели, именно этим и является. Он как раз и предполагает притягательность образца в его качестве сначала потенциального, а затем реального образца.

Гомосексуальная тенденция здесь, конечно, присутствует; речь и не идет о том, чтобы ее отрицать. Однако надо избегать апеллировать к ней, как если бы она была независимой сущностью, видеть в ней, как это делает Фрейд, биологическую составляющую, и не потому, что такая составляющая не может существовать, а потому, что мы имеем здесь нечто гораздо более интересное — вхождение гомосексуальности в миметическую динамику, то есть генезис, возможно, восходящий к завораживающему соперничеству. Следует предположить, что по ту сторону некоторого порога чисто либидинальный элемент в желании, в свою очередь, покидает объект и инвестируется в соперника.

Повторим, что речь не идет о том, чтобы отрицать возможность существования биологической гомосексуальности. Мы только хотим показать, что если в данном случае Фрейд прибегает к этой возможности, то не вследствие позитивной интуиции, а просто за неимением лучшего, не замечая вхождения гомосексуальности в динамику соперничества. Поскольку Фрейд не способен связать «латентную гомосексуальность» с чем-либо реальным в актуальной структуре отношений желания, он может увидеть в ней только мертвый груз, который ему, как и все прочее, надо транспортировать в эдипов комплекс, чтобы в конце концов утопить в непроницаемости биологических процессов.

Если гомосексуальность — мертвый груз, то это так потому, что она всегда кажется направленной на «субститут отца», а не на актуальное соперничество. Пассеизм психоанализа, фетишизм эдипова комплекса, преобладание различий и неспособность выявить пружину миметического соперничества всегда свидетельствуют об одной и той же несостоятельности.

Если мы должны предпочесть миметический генезис, то прежде всего потому, что он организует все элементы динамически и с такой удивительной экономией средств, что, коль скоро нам действительно удастся схватить действующий здесь принцип, он перестает казаться обескураживающим. Идея желанья, в конце концов даже либидинального, которое смещается с объекта на соперника, является удивительно плодотворным принципом, объясняющим множество малопонятных феноменов. Очевидно, например, что структура прустовского желанья, такого, каким оно предстает в «Поисках утраченного времени», — это всегда структура соперничества и миметического исключения, идет ли речь об эротизме или снобизме — вещах, в конечном счете тождественных друг другу. Можно показать, что исследования, посвященные Прусту, как правило, выявляют это тождество и что они обычно сближаются не с Фрейдом, а с миметическим определением.

Другая причина, которая делает миметическую интерпретацию предпочтительной, — это, конечно, ее динамический, а не пассаеистический характер. Эта интерпретация вполне допускает, что первые миметические эпизоды — а именно те, когда взрослому, находящемуся в авторитетной позиции, например отцу, приходится играть роль первого образца и первого препятствия, — могут оказывать постоянное влияние и производить настоящий психологический монтаж, которым будут определяться не только интенсивность, но и свойства будущих миметических механизмов. Тем не менее эта интерпретация не впадает в семейный фетишизм, она не будет искать в отдаленном прошлом или в глубине бессознательно-го причину невротической действительности. Все последующие эпизоды имеют свою собственную динамику, а также кумулятивный эффект, и главным образом в плане того знания, которое они приобретают о самих себе, знания, отчуж-

денного от желания, которое ведет к усилению каждого следующего из них и определяет возможность их эволюции в сторону безумия.

С моей точки зрения, психоанализу никогда не удавалось показать, почему невротические эпизоды, сущность которых относится к все более отдаленному прошлому и которые, являясь последовательными воспроизведениями одного и того же оригинала, должны были бы ослабевать, напротив, имеют тенденцию к усилению. Мы всегда можем ввести в игру бессознательное, но это предполагаемое вторжение имеет произвольный характер, представляет собой *deus ex machina*. Механизм препятствия-образца не только объясняет постоянное обострение, определяющее эти феномены, но и позволяет воссоздать сам характер этого обострения. Обеднение структур выявляет силовые линии и делает их более заметными, чтобы в итоге прийти к ослепительной ясности ницшевского треугольника, опирающегося на *двойников*, которые психопатически колеблются между самообожанием и обожанием другого, и это, конечно, именно то, что психиатрия называет бредовой манией величия и комплексом неполноценности.

Миметические желания и соперничество, в отличие от фрейдовского эдипова комплекса, имеют исключительно деструктурирующую ценность. Здесь не надо искать принцип структуризации. Следовательно, речь здесь не идет о генезисе, аналогичном генезису эдипова комплекса. Все может начаться где угодно, когда угодно, с первым встречным.

В «Братьях Карамазовых» отношение сыновей к отцу — это миметическое отношение, возможно, предшествующее всем остальным, возможно, более деструктивное, чем остальные, но в основе своей тождественное всем остальным. Таким образом, сходство с эдиповым комплексом здесь поверхностное. В то время как у Фрейда отец не был бы отцом, а сыновья не были бы сыновьями, не будь между ними бессознательного соперничества, у Достоевского соперничество является полностью сознательным, даже если некоторые из его следствий не являются таковыми, а отец тем не менее является отцом, и тем легче он становится соперником своих собственных детей. Первоначальным преступлением здесь

оказывается не отцеубийство, как у Фрейда, а детоубийство. Вопреки тому, что он зовется отцом и выступает в роли родителя, отец Карамазов, в сущности, является только плохим братом, разновидностью двойника. Мы находимся в мире, где есть только братья.

Фрейдовский эдипов комплекс — это только особый случай миметического соперничества, сакрализованного и мифологизированного ложным радикализмом, реальная цель которого состоит в том, чтобы скрыть исчезновение отца. Психоанализ может считать все это не более чем увертками. Но для миметической интерпретации сам психоанализ является такой уверткой, даже в случае Достоевского, как бы его ни подавлял его собственный отец. Постоянно выставляемые напоказ отцеубийство и инцест напоминают дешевый скандал, предназначенный замаскировать подлинно скандальное. Ссылаться на отца и мать — значит никогда не признавать роль *другого* в желании, например, роль другого писателя, если слово берет писатель; это значит никогда не говорить о том, кем является Шиллер для Гельдерлина, которым, возможно, оказываюсь я сам, кем являются мой Белинский и мой Тургенев, если я Достоевский. Надо суметь заговорить зубы, чтобы скрыть того, кто на самом деле почти никогда не является отцом, соперником в прошлом, идолом в глубине бессознательного, а оказывается соперником в настоящем и будущем, низведенным психоанализом до положения статиста в игре, которая становится игрой *другого*. Ничто лучше не отвечает целям желания, чем умаление значения того единственного идола, который его преследует.

Достаточно развернуть динамику миметического желания, и мы увидим, как в нее без усилий, всегда простым, логичным, понятным образом интегрируются не только вытесненные или явные бисексуальность и гомосексуальность, но большая часть явлений, которые берется описывать и интерпретировать психиатрия, — отождествление с другим, мазохизм и садизм, принимающие бредовый характер мания величия и комплекс неполноценности, феномены *двойничества* и так далее. В сравнении с миметической интерпретацией противоречивые концепции разных вариантов психотерапии, особенно психоанализа, предстают не столько как закон-

ченные построения, сколько как несовершенные, частичные, разнородные, схематичные наброски. В свете этой динамики неинтегрируемые черты этих вариантов психотерапии сами свидетельствуют о себе как о следах бреда-препятствия.

Подлинный научный разум, как мне представляется, должен оказаться чувствителен к упрощающей эффективности миметической теории, к ее объединяющей силе, к исключительной связности явлений, которую она устанавливает. Впрочем, возможно, хватит говорить здесь о теории. В действительности здесь есть только структурная или, скорее, деструктурирующая динамика. В отличие от психоанализа эта динамика не требует того, чтобы занимать какую-либо позицию в отношении реальности; и если она имеет скрыто критический характер по отношению к многочисленным теориям, в ней самой нет ничего идеологического или философского.

Маловероятно, однако, что эта интерпретация будет принята всерьез. Парадоксальным образом, она может затронуть только тех людей, которые остаются чувствительными к некоторым интуициям фрейдовского типа и к сопровождающему их стремлению к научной систематизации. Ибо эти люди, по очевидным причинам, являются тем более приверженными Фрейду, что отмечают вокруг себя наступление хаоса, отход от того научного разума, с которым всегда связывал себя Фрейд.

С другой стороны, мы сталкиваемся с традицией, которая связывает любое серьезное исследование с модусом дидактической демонстрации, то есть с уходом от всякого художественного вымысла и драматургии. Смысл интерпретации дан *a priori*. Все должно начинаться с анализа произведения, имеющего открыто научное предназначение, и все должно возвратиться к нему. Здесь не возникает мысль, что Достоевский мог бы чему-нибудь научить Фрейда, что он был бы более способен интерпретировать Фрейда, чем Фрейд был способен интерпретировать самого себя. При этом не исключается, что у писателя могут существовать поразительные интуиции, но за основу берется принцип, что они имеют фрагментарный характер и никогда не образуют связной целостности. Сходства и различия фрейдовского взгляда на

желание и понимание желания у Достоевского таковы, что психоанализ может уступить территорию, не компрометируя своей власти. Признается, что у Достоевского есть отдельные «предчувствия» истины, но ее основным местопребыванием остается Фрейд. Именно ученый всегда будет выступать в роли высшего арбитра и абсолютного критерия.

Этот отказ ставить под сомнение уже установленные истины кажется мне противоречащим научному духу. Если у Фрейда нет ничего принципиально важного, что он мог бы сказать о Достоевском, надо задаться вопросом, нет ли чего-нибудь важного у Достоевского, что он мог бы сказать о Фрейде. Надо рассмотреть инверсию отношений между психоанализом и Достоевским. В заключение я хотел бы уже по другому поводу показать, что такой ход правомерен и может быть плодотворным.

Как мы уже говорили, в отношении литературы Фрейд проявляет «амбивалентность». Он видит в ней только сплюснутую неосознанность и тем не менее он ей поклоняется, возводит ее на пьедестал, видит в ней лучшее украшение гуманистической культуры. Что подумали бы об этом величайшие писатели, что подумал бы Достоевский о такой позиции?

Писатель, оказывается, определен Фрейдом как персонаж, которому присущ исключительный *нарциссизм*. Необходимо, следовательно, транспортировать этого почетного гостя к фигурам абсолютного нарциссизма, которые Фрейд предлагает нам в «Zur Einführung des Narzissmus» («Введение в нарциссизм»), — ребенку у материнской груди и дикому зверю. Оба этих создания, когда поглощают пищу, кажутся столь безмятежно автономными, столь безразличными к другим, что вызывают у Фрейда своеобразную *ностальгию*, так же как и у всех тех, отмечает он, кто отказался от части своего нарциссизма благодаря зрелости и ответственности.

Я полагаю, что, если бы Достоевский смог прочитать этот текст, он обнаружил бы там метафоры фрейдовского желания. Здесь уместно задаться вопросом, не является ли вся теория нарциссизма проекцией этого желания. У Фрейда и других теоретиков понятие нарциссизма всегда окрашено в эмоциональные тона ностальгии и раздражения. Существует только один *нарциссизм* — нарциссизм *другого*, и такого *друго-*

го, который никогда не рассматривается как равный, а всегда как нечто немного большее и немного меньшее, чем человек, который всегда выступает как фигура отчасти сакрализованная или отмеченная бестиальностью в том смысле, в каком это подразумевается метафорами, используемыми во «Введении в нарциссизм», — женщины, ребенка, писателя.

То, что желание никогда не может видеть спокойно, то, что его удивительным образом волнует, — это очевидное отсутствие у *другого* той нехватки, которой является само это желание, отсутствие, которое кажется ему желанием, направленным на самого себя, божественной самодостаточностью. Именно это порождает разоблачительный пыл у Фрейда и современных мыслителей. Они сами отказываются желать высшей автономии, они преодолевают наивные стадии желаний, но отчаянно хотели бы, чтобы все поступали так же и чтобы такое положение дел нашло подтверждение. Ничто так не раздражает тех, кто знает, чем те, кто не знает или кто делает вид, что не знает. Именно против них направлено всеобщее разоблачение. Только это разоблачение может уверить нас, что нигде нет ничего такого, что можно было бы желать, что ни у кого нет ничего такого, чему можно было бы завидовать. Именно с этой стороны зуд разоблачения, а с ним и множество форм современного знания, в том числе психоанализ, связаны с желанием.

Надо отметить, что Фрейд открывает и использует «нарциссизм» в качестве понятия, основываясь на некритическом прочтении мифа о Нарциссе, простом воспроизведении очевидных значений этого мифа, которые, возможно, скрывают именно насильственную и насильственно отрицаемую взаимность *двойников*, невыявленный механизм миметического желания. Именно этот механизм, как нам кажется, обозначает и в то же самое время самым этим фактом скрывает тема зеркала.

Никто никогда не желает самого себя, конечно, если иметь в виду, что люди желают себя при посредстве кого-то другого и именно это называется *кокетством*, которое не следует прочитывать, как это делают обычно, в нарциссическом ключе. Нарциссизм не укладывается в понятие кокетства, потому что он никогда не восстанавливает в правах роль *дру-*

2020, парадоксальную и существенную. Нарциссическая интерпретация остается на уровне здравого смысла, который почти всегда является смыслом желания. Возможно, именно поэтому такая интерпретация и сам нарциссизм вообще столь хорошо вошли в наш язык и наши нравы в том самом смысле, который им придавал Фрейд, то есть во вполне мифическом смысле.

Метафоры нарциссизма дегуманизируют свой объект. Они — особенно в примерах Фрейда — начинают с того, что делают его инфантильным и бестиальным, а затем — чудовищным. На еще более крайней стадии эти метафоры говорят о том, что жизнь убывает, стремится к окаменению. Эта метафорическая траектория отражает постоянное ожесточение желания перед лицом препятствия-образца, все более непреодолимого и все более желанного. Следовательно, именно само это желание устремлено к смерти. Скажут, что Фрейд это хорошо видел; возможно, это так, но опять же, постулируя независимое «влечение к смерти», он упустил поразительное единство всей этой динамики.

Надо, однако, признать, что заслуга *«Einführung»* все же достаточно велика. Впервые кто-то взялся за теоретическое рассмотрение отношений желания, о которых до сих пор говорили только писатели. Фрейд, к сожалению, заблуждается, и, как всегда в этой области, он заблуждается под воздействием желания. За понятием нарциссизма, эквивалент которого, я думаю, мы можем обнаружить у Мариво, но которое, подобно миру, рассеивается в произведениях величайших писателей, а именно Достоевского и Шекспира, скрываются инвестиции желания, те же самые, которые производят и мифологию.

Чтобы выявить слабость «Введения», надо сравнить этот текст со всеми теми, которыми Фрейд так и не смог вдохновиться, поскольку никогда по-настоящему не прочитал их, с текстами великих первооткрывателей миметического желания — Сервантеса, Шекспира, Достоевского. Совпадения между этими писателями в том, что касается некоторых фундаментальных отношений, и в первую очередь *двойников*, должно поразить современного наблюдателя, погребенного под вавилонской башней противоречивых теорий. Скажут, что Шекспир в изобилии изобретает метафоры, аналогич-

ные тем, которые мы только что раскритиковали у Фрейда. Это справедливо. «Сон в летнюю ночь» — это воспроизведение «Метаморфоз» Овидия. Однако если мы пристально посмотрим на шекспировские тексты, то заметим, что Шекспир, наряду с метафорами и метаморфозами, предложил нам также их критику, столь радикальную, что ни Фрейд, ни кто-либо другой ее так никогда и не понял.

Фрейд считает литературу своего рода амулетом, и этому служит понятие нарциссизма. Для него произведения Достоевского и даже вся литература в целом — это однородная масса, монолитная глыба «подавления» и «сублимации». Фрейд никогда не соглашается видеть в писательской работе плод интеллектуального предприятия, такого же, как его собственное, с неизбежными ошибками, неудачными опытами, опасностью окончательного поражения, а также шансами на успех, короче, всем тем, что предполагает выражение *by trial and error*. Он никогда не допускает писателя к осуществлению подлинного мышления, к интеллектуальному приключению в полном смысле слова.

Если научные претензии, которые господствовали на протяжении трех четвертей XX века, оказываются в конечном счете неудовлетворенными, то прежде всего необходимо в этом признаться, не впадая в пораженчество, отрицающее любую науку или считающее ее возможной только тогда, когда «человек» оказывается устранен. Надо вновь обнаружить то, чем пренебрегли различные варианты бессильного догматизма, а именно величайшие литературные произведения. Речь идет не о том, чтобы от одного идолопоклонничества еще раз перейти к другому и канонизировать всех литераторов без различия; речь идет о том, чтобы в атмосфере, очищенной как от научного терроризма, так и эстетствующего ничтожества, дать слово нескольким писателям, которые могли бы пойти в понимании отношений желания дальше, чем это когда-либо происходило.

ДОСТОЕВСКИЙ. ОТ ДВОЙНИКА К ЕДИНСТВУ

1. Нисхождение в ад

Современные критики охотно говорят о том, что, создавая свои произведения, писатель создает самого себя. Эта формула в высшей степени применима к Достоевскому, если только не смешивать этот двойной творческий процесс с совершенствованием писательской техники или даже с овладением мастерством.

Нельзя сравнивать созданные одно за другим произведения с упражнениями, благодаря которым музыкант постепенно достигает все большей виртуозности. Главное состоит совсем в другом, и с самого начала его нельзя высказать иначе, чем в негативной форме. Для Достоевского создавать себя — значит уничтожать в себе «ветхого» человека, пленника эстетических, психологических и духовных форм, сужающих его кругозор человека и писателя. Смятение, внутренняя деградация, даже ослепление, которые отразились во всех его ранних произведениях, представляют разительный контраст с ясностью сознания, заявляющей о себе в произведениях, написанных после «Униженных и оскорбленных», и особенно с гениальным и незамутненным видением «Братьев Карамазовых».

Достоевский и его творчество имеют образцовый характер, но не в том смысле, в каком можно говорить о безупречной жизни и творчестве писателя, а совершенно в противоположном. Если мы приглядимся к тому, как жил и творил этот художник, мы, возможно, поймем, что самое трудное из всех его завоеваний — это душевный покой и что гениальность не является природным феноменом. От почти легендарного образа раскаявшегося каторжника мы должны взять идею двойного спасения, и ничего больше, поскольку десять долгих лет отделяют Сибирь от решающего перелома.

Начиная с «Записок из подполья» Достоевский не довольствуется «повторением своих произведений» и самооправда-

нием, когда точка зрения на других и на самого себя остается неизменной. Он одного за другим изгоняет своих демонов, перенося их в свое романное творчество. Каждая или почти каждая его книга знаменует собой новое изменение взглядов, и это открывает новую перспективу на вечные вопросы.

По ту сторону поверхностного тематического различия все его произведения составляют нечто единое; именно к этому единству восприимчивы читатели, когда они с первого взгляда узнают текст Достоевского, когда бы он ни был создан. Именно это единство стремятся сегодня описать, схватить, определить столь многие критики. Но недостаточно осознать абсолютную уникальность писателя, который вызывает восхищение. Помимо этого необходимо обнаружить различия между отдельными произведениями, следы поиска, который может закончиться успехом или поражением. Для Достоевского поиск абсолюта оказывается не напрасен; начатый в тревоге, сомнении, обмане, он завершается в уверенности и радости. Писатель определяется не какой-либо неизменной сущностью, но этим захватывающим маршрутом, который, быть может, сам по себе является величайшим из его творений. Чтобы обнаружить его этапы, надо сопоставить отдельные произведения и выявить сменяющие друг друга «мировоззрения» Достоевского.

Гениальные произведения основываются на уничтожении прошлого, которое является все более важным, все более первичным, то есть они основываются на присутствии в произведениях воспоминаний о том, что оказывается все более отдалено во времени. Для альпиниста горизонт расширяется по мере того, как приближается вершина горы. Ранние произведения потребуют от нас лишь нескольких указаний на позицию писателя или на события в его жизни — все то, что в той или иной степени сопутствовало их созданию. Но если говорить о великих произведениях, то мы не сможем продвинуться вперед, если в то же самое время не обратимся к юности и детству писателя при помощи целого ряда флешбэков, которые, впрочем, могут показаться довольно прихотливыми.

Незначительное насилие, которому мы подвергаем ранние произведения, чтобы обнаружить в них определенные навязчивые темы, находит свое обоснование не в каком-либо

психоаналитическом или социологическом «подходе», а в высшей ясности, обретаемой великими творениями. В конечном счете именно сам писатель даст нам исходную точку, ориентир и даже инструментарий для нашего исследования.

* * *

Первые шаги Федора Михайловича Достоевского в литературной жизни сопровождал шумный успех. Белинский, самый авторитетный из критиков тогдашней эпохи, объявил «Бедных людей» шедевром и за несколько дней превратил их автора в модного писателя. Белинский призывал к тому, что мы сегодня назвали бы социально ангажированной литературой, и в смиренной покорности героя, Макара Девушкина, он увидел приговор социальному порядку, тем более беспощадный, что он не был высказан прямо.

Макар Девушкин — мелкий чиновник, бедный и уже не молодой. Единственная радость в его серой и невзрачной жизни — это молодая девушка, Варенька. Опасаясь сплетен, он избегает навещать ее и предпочитает обмениваться с ней трогательными письмами. «Маточка», как он называет ее, увы, не менее несчастна, чем ее скромный покровитель. Она соглашается выйти замуж за молодого и богатого домовладельца — грубого, жестокого и деспотичного человека. Макар Девушкин не жалуется; он не протестует, он не делает ни малейшей попытки взбунтоваться; он участвует в приготовлениях к помолвке, он лихорадочно пытается принести пользу. Мы чувствуем, что он не отступил бы ни перед каким унижением, чтобы сохранить скромное место в тени своей дорогой Вареньки.

Несколько позже Достоевский написал повесть «Двойник», произведение, источником вдохновения которого, порой самым непосредственным, послужили некоторые романтические «Двойники», и прежде всего «Нос» Гоголя, но которое далеко и во всех отношениях превосходит все, что будет опубликовано его автором до «Записок из подполья». После того как герой повести, Голядкин, несколько раз оказывается в смешном и унижительном положении, он замечает рядом с собой своего двойника, Голядкина-младшего, кото-

рый внешне похож на него, так же как и он, служит чиновником, занимает точно такое же место и в той же самой канцелярии. Двойник обращается с Голядкиным с пренебрежительной развязностью и препятствует всем его замыслам, касающимся продвижения по службе и любовных отношений. Появления двойника происходят все чаще, сопровождая самые гротескные поражения Голядкина, и в конце концов последний попадает в сумасшедший дом.

Язвительный юмор «Двойника» резко контрастирует с несколько слащавым пафосом «Бедных людей», но сходства между двумя этими произведениями более многочисленны, чем это кажется на первый взгляд. Макара Девушкина, так же как и Голядкина, все время терзает смутное чувство, что над ним издеваются его сослуживцы: «Ведь меня что <...> убивает? — пишет он Вареньке, — Не деньги меня убивают, а все эти тревоги житейские, все эти шепоты, улыбочки, шуточки»¹. Нечто подобное говорит и Голядкин; появление двойника только направляет в определенное русло и конкретизирует для него ощущение, что его преследуют, — ощущение, которое у его предшественника остается смутным и лишенным определенного объекта.

Иногда Голядкин думает, что с двойником можно было бы поладить. Тогда он воодушевляется, он воображает себе жизнь, которую мог бы вести, если бы присущие этому зловредному созданию интриганство и сообразительность оказались на его стороне, а не были направлены против него. Он подумывает о том, как бы слиться со своим двойником, стать с ним *одним целым* — короче говоря, обрести свое утраченное единство. Но теперь двойник является для Голядкина тем, чем для Макара Девушкина — будущий муж Вареньки: он соперник, враг. Таким образом, уместно задаться вопросом, не является ли источником «смиренной покорности» Макара Девушкина, той исключительной пассивности, которую он демонстрирует по отношению к своему сопернику, и жалких усилий играть хотя бы ничтожную роль в доме своей возлюбленной, оставаясь всегда в тени мужа, помрачение ума, схожее с тем, которым страдал Голядкин. Макар Девушкин, конечно, имеет тысячу объективных причин избегать борьбы с соперником, вооруженным гораздо лучше его; иначе гово-

ря, у него есть тысяча причин быть одержимым поражением, и точно такой же одержимостью страдает Голядкин. Тема двойника присутствует в самых разных и подчас в самых скрытых формах во всех произведениях Достоевского. Ее разработки столь многочисленны и многообразны, что они будут открываться нам только постепенно.

«Психологическое» направление, которое утверждается в «Двойнике», не понравилось Белинскому. Достоевский не отказался от своих навязчивых идей, но попытался выразить их в произведениях, отличающихся по форме и стилю. «Хозяйка» — это довольно неудачная, но существенная попытка выразить романтическое исступление. Ордын, меланхоличный и одинокий мечтатель, нанимает комнату у странной пары, состоящей из красивой молодой женщины и загадочного старика по имени Мурин, имеющего над ней таинственную власть. Ордын влюбляется в «хозяйку»; она заявляет, что любит его «как сестра», и в конце концов предлагает ему вступить в зачарованный круг ее отношений с Муриным. «Хозяйка» желает, чтобы два любовника стали одним целым. Ордын тщетно пытается убить своего соперника: от одного взгляда Мурина оружие выпадает из его рук. Идею «слияния» двух героев и то зачаровывающее воздействие, которое оказывает Мурин, несложно связать с темами предшествующих произведений Достоевского.

В «Слабом сердце» мы опять оказываемся в мире мелких чиновников. Сюжет тот же, что и в «Двойнике», но увиденный извне, наблюдателем, не разделяющим галлюцинаций героя. У героя, кажется, есть все, чтобы быть счастливым, — очаровательная невеста, преданный друг, благосклонные начальники. Однако он точно так же оказывается парализован возможностью поражения и, подобно Голядкину, постепенно погружается в безумие.

В назначенный момент герой повести — «слабое сердце» — представляет невесту своему другу, который немедленно объявляет себя влюбленным. Слишком преданный своему товарищу, чтобы вступать с ним в соперничество, он просит дать ему место в их семье: «Я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как твой, затем что и на меня ваше счастье прольется, и меня пригреет оно <...> пусть хозяйничает как

с тобою, так и со мной. Да, дружба к тебе, дружба к ней; вы у меня нераздельны теперь <...> Как я буду хранить вас обоих, лелеять вас»². Молодая девушка с воодушевлением принимает идею жизни втроем и радостно восклицает: «Мы будем втроем как один человек!»³

Герой «Белых ночей», как и герой «Хозяйки», — «мечтатель», проводящий светлые ночи петербургского лета в долгих прогулках. Во время одной из них он знакомится с молодой девушкой, настроенной не менее романтически, чем он сам, настоящей русской Эммой Бовари, которая всю юность просидела пристегнутая булавкой к платью своей бабушки. Он влюбляется в нее, но не признается в этом, поскольку Настенька ждет, что в любой момент может вернуться молодой человек, за которого она обещала выйти замуж. Правда, она не уверена, что любит своего жениха. Ее мучает вопрос, не бабушкина ли булавка в какой-то мере ответственна за эту юношескую страсть. В ходе обмена двусмысленными признаниями она обвиняет своего товарища в равнодушии и предлагает ему дружбу, используя слова, заставляющие вспомнить о «хозяйке» или невесте «слабого сердца»: «Когда я выйду замуж, мы будем очень дружны, больше чем как братья. Я буду вас любить почти так, как его»⁴. В конце концов он признается ей в любви, но вместо того, чтобы добиваться победы над соперником, он, как Макар Девушкин, делает все, чтобы содействовать его успеху. Он доставляет письма Настеньки к нему; он устраивает свидание, на которое провожает свою подругу. Когда молодые люди встречаются и падают друг другу в объятия, он, как зачарованный вуайер, наблюдает эту встречу. Все его поведение описывается в понятиях «щедрость», «преданность», «дух самопожертвования». Настенька уходит навсегда, но посылает несчастному письмо, в котором она еще раз высказывает то, что можно назвать «мечтой о жизни втроем». «Мы встретимся, — пишет она, — вы придете к нам, вы нас не оставите, вы будете вечно другом, братом моим...»⁵

* * *

Мы знаем, что молодого Достоевского буквально парализовывало присутствие женщин, так что однажды он даже

упал в обморок, когда ему представили в салоне известную петербургскую красавицу. Но мы ничего или почти ничего не знаем о его чувственной жизни, которая, по причине столь сильного воздействия на него женщин, возможно, была не слишком интенсивна. Зато мы хорошо осведомлены об отношениях Достоевского и Марии Дмитриевны Исаевой, его будущей жены, в течение всего периода, который предшествовал их свадьбе.

В 1854 году Достоевский только что освободился с каторги; но он еще не до конца заплатил по счетам царского правосудия. Достоевский должен был поступить в один из сибирских полков, где он служил сначала простым солдатом, а затем прапорщиком. Квотируясь в Семипалатинске, он сделался другом семьи Исаевых. Муж, человек умный, но озлобленный, изводил себя пьянством. Его жене, Марии Дмитриевне, было тридцать лет, она много говорила о своих предках, французских аристократах, эмигрировавших в Россию во время революции. При ближайшем рассмотрении Семипалатинск был гораздо менее романтичным местом, чем Ионвиль-л'Аббеи. Жадные чиновники, грубые солдаты, авантюристы всех мастей прозябали там, в зависимости от времени года, то в грязи, то в пыли. Мария Дмитриевна немедленно возбудила в Достоевском чувства, которые на его месте мог бы испытать любой из его героев: *Я немедленно влюбился в жену моего лучшего друга.* Дальнейшее нам известно из писем Федора Михайловича к молодому прокурору, аристократу Врангелю, который делал все, что было в его силах, чтобы улучшить положение писателя в годы, проведенные последним на военной службе.

Вскоре Исаев умер. Федор Михайлович предложил Марии Дмитриевне выйти за него замуж, и она не ответила отказом. Вдова жила тогда в Кузнецке, городке еще более отдаленном, чем Семипалатинск, настоящем сибирском Додж-Сити, где роль шерифа выполняла тайная полиция, а индейцев — киргизские разбойники. Разумеется, Достоевский проводил в Кузнецке все свои увольнения, и как раз во время одной из таких поездок разразилась трагедия. «Я увидел ее! — пишет он Врангелю. — Что за благородная, что за ангельская душа! Она плакала, целовала мои руки, но она любит другого»⁶.

Другого зовут Николай Вергунов, он молод и красив. Федор Михайлович уродлив; ему тридцать пять лет, и он бывший каторжник. Подобно героине «Белых ночей», Мария Дмитриевна колеблется. Она заявляет, что влюблена в Вергунова, но откровенничает с Достоевским и побуждает его снова встретиться с ней.

Вергунов — учитель; он зарабатывает ничтожно мало. Если Мария Дмитриевна выйдет за него, она навсегда погребет себя в степи, с кучей детей и слишком молодым мужем, который в конце концов бросит ее. Такова мрачная картина, которую Достоевский рисует вдове в своих письмах. Он также говорит о своем блестящем будущем писателя, о состоянии, которое его ожидает, когда он получит разрешение печататься. Но он очень быстро отказывается от этого языка; он не хочет вынуждать гордую Марию Дмитриевну защищать своего Вергунова: он не хочет, чтобы возникло впечатление, что он «для себя старается». Доводя до предела логику этого рассуждения, он перенимает поведение своих собственных героев. Он становится адвокатом и защитником своего соперника перед молодой женщиной; он обещает похлопотать за него и просит о нем у Врангеля. В письмах этого периода его почерк, обычно вполне отчетливый, становится совершенно нечитаемым. Имя учителя рефреном звучит в его исступленных текстах: «И ради Бога не забудьте о Вергунове...»

Если писатель иногда оправдывает свое поведение тактическими причинами, чаще он не колеблясь приписывает себе красивую роль; он восхищается собственным величием души и говорит о себе так, как мог бы говорить о герое Шиллера или Жан-Жака Руссо. Он испытывает к Вергунову «незаинтересованное сочувствие» и «жалость» к Марии Дмитриевне. И все это «великодушие» не остается без награды: «Мне жаль стало, и тогда она вся обратилась ко мне — меня жаль! Если б Вы знали, что это за ангел, друг мой! Вы никогда ее не знали; что-то каждую минуту вновь оригинальное, здравомыслящее, остроумное, но и парадоксальное, бесконечно доброе, истинно благородное — у ней сердце рыцарское: сгубит она себя»⁷.

В самом деле, в Кузнецке они предаются настоящему рыцарскому состязанию в благородстве. В конце концов проис-

ходит встреча двоих мужчин; они клянутся друг другу в «дружбе и братстве»; они, плача, заключают друг друга в объятия. Вергунов много плачет; Достоевский в одном письме пишет Врангелю, что он только и умеет что плакать. В промежутке между двумя размовками Достоевский пишет лихорадочные письма, прося для своего соперника прибавку к жалованью: «Помните, я Вам писал летом про Вергунова <...> О Вергунове не грешно просить: *он того стоит*»⁸. Доменик Арбан прекрасно определила смысл этого поведения: «Чтобы все-таки быть третьим в этой семье, которая не является его собственной семьей, он решает, что Вергунов должен быть обязан своим материальным успехом только ему»⁹.

Достоевский опьянен романтической риторикой; он поздравляет себя с героической победой над «эгоизмом страстей». Он говорит о святости своей любви. Но ему не всегда удастся скрыть от себя патологические аспекты своего предприятия. «Я как помешанный в полном смысле слова все это время... Не заживает душа и не заживет никогда»¹⁰. И в другом письме Врангелю он пишет: «Люблю ее до безумия, более прежнего <...> Не качайте головой, не осуждайте меня; я знаю, что я действую неблагоприятно во многом в моих отношениях к ней, почти не имея надежды, — но есть ли надежда, нет ли, мне все равно. Я ни об чем более не думаю. Только бы видеть ее, только бы слышать! Я несчастный сумасшедший! Любовь в таком виде есть болезнь»¹¹.

Страсть Достоевского, усилившаяся из-за склонности Марии Дмитриевны к Вергунову, начала ослабевать, когда эта склонность уменьшилась. Женитьба теперь становится неизбежной, и Достоевский в своих письмах к Врангелю чаще, чем когда-либо, говорит о жертве, благородстве и идеале. Внешне ничего не изменилось; язык остался тем же, но ситуация изменилась радикально. Еще недавно риторика служила оправданию неотразимого влечения; отныне она призвана поддержать колеблющуюся волю: «Но что же за подлец я буду, представь себе, что из-за того только, чтоб прожить как в хлопотках, лениво и без забот, — отказаться от счастья иметь своей женой существо, которое мне дороже всего в мире, отказаться от надежды составить ее счастье и пройти мимо ее бедствий, страданий, волнений, беспомощности,

забыть ее, бросить ее — для того только, что, может быть, некоторые заботы когда-нибудь потревожат мое драгоценнейшее существование»¹².

Достоевский был мужественным человеком. Его навязчивые идеи не уничтожили в нем волю и чувство ответственности. Он женился на Марии Дмитриевне, а Вергунов был свидетелем на свадьбе. И тотчас же это обернулось катастрофой. Новоиспеченный муж был сражен приступом эпилепсии в экипаже, который вез его с женой в Семипалатинск. Мария Дмитриевна от ужаса заболела; по приезде надо было готовиться к военному смотру; совместная жизнь началась с ссор, забот о деньгах, неурядиц с квартирой. Но самым большим несчастьем, о котором никогда не было прямо сказано в письмах Достоевского, но о котором легко догадаться благодаря всему, что в этих письмах говорится, и всему, что в них не говорится, стало равнодушие мужа к жене, равнодушие, касавшееся чувственной, душевной и духовной сторон их брака, равнодушие, которое Федор Михайлович, вне всякого сомнения, изо всех сил старался побороть. Однако он так и не смог его преодолеть. Это равнодушие завладело им еще до женитьбы, в тот самый момент, когда он уверился в том, что никто больше не оспаривает его обладание Марией Дмитриевной.

Наличие соперника, страх поражения, препятствие оказывали на Достоевского, как и на его героев, влияние одновременно парализующее и возбуждающее. Это подтверждают события 1862 года; писатель сделался тогда любовником Аполлинарии Суловой, которая стала прообразом всех великих гордячек его главных произведений. Сначала он подавлял молодую девушку своим возрастом и известностью. Он отказался развестись ради нее, и его страсть обострилась лишь тогда, когда она отвернулась от него и влюбилась в Париже в студента-испанца, изучавшего медицину.

В 1859 году, после своей женитьбы на Марии Дмитриевне, Достоевский получил разрешение, которого давно уже добивался, — оставить службу, вернуться в Петербург и, наконец, возобновить свою писательскую деятельность. Сначала он опубликовал несколько рассказов и повестей, которые относятся к числу наименее выдающихся из его произведений,

затем, в 1861—1862 годах, «Записки из Мертвого дома», великий репортаж о сибирской каторге, который имел оглушительный успех и позволил его автору вторично выйти на петербургскую сцену. В 1861 году Достоевский опубликовал также роман «Униженные и оскорбленные», на тот момент наиболее амбициозное произведение из всего его творчества.

Герой романа — молодой писатель по имени Ваня, переживший, как и сам Достоевский, быстрый успех, за которым последовало время относительного забвения. Ваня влюблен в Наташу, которая бесконечно его уважает, но не любит. Наташа, в свою очередь, любит Алешу, которого уважает очень мало. Ваня изо всех сил содействует любви Наташи и Алеши. Его отношение к ним напоминает отношение самого Достоевского к Вергунову и Марии Дмитриевне. Все биографы и критики, писавшие о Достоевском, признавали, что в «Униженных и оскорбленных» присутствуют явные аллюзии на пережитое им в Кузнецке. Но, как мы видели, произведения, написанные до сибирской ссылки, предвосхищают этот любовный опыт. Таким образом, с психологической точки зрения «Униженные и оскорбленные» не заключают в себе никакого по-настоящему нового элемента.

Если свести интригу этого романа к ее главным составляющим, то она покажется почти комической. Хотя Наташа оставила родительский дом ради Алеши и была за это проклята отцом, Алеша ее не любит. Он любит другую молодую девушку, Катю. Короче говоря, Достоевский удваивает свою первоначальную схему: в то время как молодой писатель Ваня толкает Наташу в объятия Алеши, Наташа, со своей стороны, толкает Алешу в объятия Кати. Катя, которая не хочет оказаться в долгу перед таким великодушием, изо всех сил отталкивает Алешу и вновь отправляет его к несчастной Наташе. Все это — навязчивые идеи произведений, написанных еще до каторги, которые вновь появляются в этом романе и присутствуют здесь более настойчивым, более тревожащим, более невыносимым образом, чем когда-либо прежде. Со временем структурные линии этой одержимости выступают отчетливо, становятся более определенными и приобретают бóльшую простоту, подобно чертам лица под рукой карикатуриста. Во всех сочинениях этого периода Достоевский умножает ситу-

ации одержимости; он до такой степени акцентирует их, что почти невозможно ошибиться в их характере.

Все персонажи «Униженных и оскорбленных» получают болезненное, но сильное удовольствие от зрелища любовного несчастья, в котором они активно принимают участие. Еще до того, как Алеша бросил Наташу ради Кати, он был повинен во множестве измен с женщинами легкого поведения. После каждой своей выходки он приходит к невесте и рассказывает ей свою историю: «Видя ее кроткую и прощающую, Алеша уже не мог утерпеть и тотчас же сам во всем каялся, без всякого спроса, — чтоб облегчить сердце и “быть по-прежнему”, говорил он»¹³. Молодая девушка выслушивает эти признания со страстным вниманием: «Ах, не отвлекайся»¹⁴, — восклицает она. Удовольствие, которое получает Наташа, извиняя опрометчивые поступки Алеши, притом что она страшно ревнива, делает еще более очевидным двусмысленный характер «великодушия», каким оно представлено у Достоевского: «У нас была ссора... — объясняет она Ване, — когда он был у той, как ее, у этой Минны... я узнала, выследила, и веришь ли: мне ужасно было больно, а в то же время как будто и приятно... не знаю, почему...»¹⁵ Ваня сам влюблен в Наташу; он чувствует себя вдвойне униженным в своем унижении. В этой сцене есть мазохизм и вуайеризм в квадрате, примеры которых в бесчисленном количестве присутствуют в романе.

Мечта о жизни втроем превращается в общий кошмар. Алеша хочет побудить Наташу и Катю встретиться друг с другом: «Вы обе созданы быть одна другой сестрами и должны любить друг друга. Я все об этом думал. И право: я бы свел вас обеих вместе, а сам бы стоял возле да любовался на вас. Не думай же чего-нибудь, Наташечка, и позволь мне про нее говорить. Мне именно с тобой хочется про нее говорить, а с ней про тебя. <...> Его слова как будто ласкали и как будто чем-то мучили ее»¹⁶.

Ясно, что все эти любовные отношения возникают лишь благодаря препятствию, которым является третье лицо, и существуют только за счет этого третьего лица. Вскоре объект ревности окажется лишь простым предлогом, и два соперника или соперницы останутся наедине, лицом к лицу.

Незначительность личности Алеши, которого Наташа и Катя отсылают друг другу, как мяч, еще отчетливее выявляет противостояние двух женщин. В конце концов они встречаются.

«Катя быстро подошла к ней, схватила ее за руки и прижалась к ее губам своими пухленькими губками. <...> Обе, обняв одна другую, заплакали. Катя села на ручку кресел Наташи, не выпуская ее из своих объятий»¹⁷.

Несмотря на отдельные блестящие места этого романа, «Униженные и оскорбленные» не относятся к числу великих произведений Достоевского. Роман от начала до конца разворачивается в атмосфере романтического идеализма, которую нельзя назвать иначе как мистифицирующей. Поведение, все более явно выступающее как психопатологический *мазохизм*, сентиментальная риторика освещает ложным светом нравственных усилий и самопожертвования.

2. Подпольная психология

Достоевский, создающий «Униженных и оскорбленных», в чем-то оказывается дальше от своей собственной гениальности, чем Достоевский, создавший «Двойника». Сама дистанция между двумя этими текстами — мы попытались описать эти метания писателя — подсказывает, что перелом неизбежен. Но пока мы можем различить только неизбежность перелома, а вовсе не будущей гениальности. Если бы в 1863 году Достоевский не начал писать «Записки из подполья», а сошел с ума, мы бы без труда нашли в «Униженных и оскорбленных» знаки, предвещающие это безумие. И, возможно, в 1863 году для Достоевского не было другого выхода, кроме безумия или гениальности.

Мы, конечно, видим теперь, что в романном творчестве путь к мастерству не является непрерывным поступательным движением, кумулятивным процессом, сравнимым с поэтапным возведением здания. Разумеется, «Униженные и оскорбленные» по технике превосходят первые произведения Достоевского; ясность видения, которую мы находим в его поздних произведениях, уже присутствует здесь в некоторых фрагментах и персонажах. И тем не менее это произведение,

за счет владеющей им неуравновешенности и явного расхождения между авторской перспективой и объективным значением происходящего, достигает крайней степени ослепления. И эта крайняя степень может лишь предвосхищать и возвещать либо погружение в окончательную темноту, либо обретение света истины.

Задача, которая является наиболее существенной и которой, тем не менее, больше всего пренебрегают, состоит в сравнении наиболее выдающихся произведений автора с теми его произведениями, которые таковыми не являются. Чтобы облегчить это сравнение, мы пока оставим в стороне «Записки из подполья», произведение бесконечно богатое и разнообразное в смысловом плане, и обратимся к повести «Вечный муж» (1870), написанной шесть лет спустя. Если мы ненадолго отступим от хронологического порядка, то только по практическим соображениям и чтобы способствовать прояснению нашей точки зрения. «Вечный муж» всецело посвящен навязчивым мотивам, которые мы обнаружили в произведениях романтического периода и в сибирской переписке. Таким образом, эта повесть позволит нам, исходя из некоторых вполне определенных моментов, осуществить первое сравнение двух Достоевских — того, кто обладает гениальностью, и того, кто ее лишен, а также наметить изначальное различие между ними.

«Вечный муж» — это история Павла Павловича Труссоцкого, провинциального дворянина, который после смерти своей жены отправляется в Санкт-Петербург, чтобы отыскать там ее любовников. Повествование выявляет то завораживающее воздействие, которое производит на героев Достоевского человек, подвергающий их сексуальному унижению. Как мы уже отмечали, то, что в «Униженных и оскорбленных» любовник лишен какого бы то ни было значения, наводит на мысль о важности соперничества в сексуальной страсти. В «Вечном муже» жена мертва, объект желаний исчез, а соперник остается. Здесь полностью открывается существенность роли, которую выполняет препятствие.

Приехав в Петербург, Труссоцкий может выбрать между двумя любовниками его покойной жены. Все события изображаются глазами первого из них, Вельчанинова. Второй,

Багаутов, сменил Вельчанинова в роли любовника неверной жены, и его влияние на нее оказалось более продолжительным, чем у его предшественника. Но Багаутов умирает, и Трусоцкий, после похорон, на которых он присутствует в глубоком трауре, за неимением лучшего обращается к Вельчанинову. В глазах Трусоцкого именно Багаутов, который более беззастенчиво обманывал его и насмехался над ним, полностью воплощает собой сущность соблазна и донжуанизма. Сам Трусоцкий, как он осознает, лишен этой сущности именно потому, что жена обманывала его. Таким образом, становясь компаньоном, соперником и подражателем своего победоносного противника, он стремится присвоить себе именно эту сущность.

Чтобы понять этот *мазохизм*, надо забыть медицинскую терминологию, которая часто только затемняет его для нас, и просто читать «Вечного мужа». У Трусоцкого нет желания подвергаться унижению в обычном смысле этого слова. Напротив, унижение является опытом столь ужасным, что оно ведет к фиксации мазохистских чувств на человеке, который заставил испытать это унижение, или на тех, кто его напоминает. Мазохист может вернуть уважение к себе лишь за счет блестящей победы над тем, кто его оскорбил. Но этот человек приобретает в его глазах такие невероятные масштабы, что кажется, будто только он один и способен обеспечить эту победу. В мазохизме существует своего рода экзистенциальная миопия, которая сужает поле зрения оскорбленного до личности оскорбителя. Последний определяет не только цель оскорбленного, но и инструменты его действия. Это означает, что внутреннее противоречие, разорванность и раздвоенность для него неизбежны. Оскорбленный обречен бесконечно блуждать вокруг оскорбителя, воспроизводя условия оскорбления и вновь подвергаясь оскорблению. В произведениях, которые мы до сих пор рассматривали, повторяющийся характер ситуаций порождает своего рода непроизвольный юмор. В «Вечном муже» это повторение ситуаций акцентировано; писатель вполне осознанно извлекает из него комические эффекты.

Во второй части повести Трусоцкий решает жениться снова и пытается вовлечь в этот замысел Вельчанинова. Он не

может довериться собственному выбору, пока признанный соблазнитель не подтвердит его правильность, иначе говоря, пока он не начнет испытывать желание к девушке, которую Трусоцкий желает сам.

Поэтому он приглашает Трусоцкого поехать к ней вместе. Вельчанинов пытается уклониться, но в конце концов соглашается, — оказавшись жертвой, как пишет Достоевский, «какого-то еще неясного влечения»¹⁸. Двое мужчин сначала заезжают в ювелирный магазин, и вечный муж просит вечного любовника выбрать за него подарок, который он преподнесет своей будущей жене. Вслед за тем они приезжают в дом девушки, и Вельчанинов невольно входит в роль соблазнителя. Он нравится девушке, а Трусоцкий не нравится. Мазохист — это всегда зачарованный творец своего собственного несчастья.

Почему он напрашивается на унижение? Потому что он невероятно тщеславен и горд. Это ответ только на первый взгляд кажется парадоксальным. Когда Трусоцкий обнаруживает, что его жена предпочла ему другого, он переживает ужасный шок, поскольку считает своей обязанностью быть центром вселенной. Этот человек прежде владел крепостными, он богат. Он живет в мире господ и рабов и не способен увидеть середину между этими двумя крайностями; малейшая неудача обрекает его на рабство. Обманутый муж, он считает себя сексуальным ничтожеством. Думая о себе сначала как о человеке, излучающем силу и успех, теперь он воспринимает себя как маргинал, источающий бессилие и обреченный быть всеобщим посмешищем.

Иллюзия всемогущества разрушается тем легче, чем она полнее. Между *Я* и *Другими* всегда возникает сравнение. Тщеславие давит на весы и склоняет их в сторону *Я*. Но если его веса не хватает, чаши резко выравниваются и склоняются в сторону *Другого*. Величие, которым мы наделяем слишком удачливого соперника, — это всегда мера нашего тщеславия. Мы думаем, что крепко держим скипетр, который вручает нам наша гордость, но при малейшей неудаче лишаемся его, и он вновь является, еще более сверкающий, чем прежде, в руках наших соперников.

Так же как Ордынов в «Хозяйке» тщетно пытается убить Мурина, Трусоцкий пытается убить Вельчанинова. Но чаще

он стремится найти *modus vivendi* со своим завораживающим соперником. Подобно герою «Слабого сердца», он надеется увидеть, как в нем самом хоть немного отразится то сказочное счастье, которое он приписывает своему победителю. «Мечта о жизни втроем», до сих пор имевшая идиллический или патетический характер, на этот раз появляется в гротескной перспективе.

Таким образом, основной импульс, одушевляющий героев Достоевского, вовсе не тот, который могли бы заставить предположить ранние произведения. Читатель «Униженных и оскорбленных», стремящийся сохранить верность сознательным интенциям писателя, в итоге придет к формулировкам, радикально противоречащим латентному смыслу произведения. Критик Жорж Альдас, например, определяет общую сущность всех персонажей Достоевского следующим образом: «Сострадание открывает самое благородное, что есть в их душе, и заставляет пожертвовать той стороной любви, которая связана с обладанием». Критик хорошо ощущает, что к страсти примешивается какой-то «смушающий элемент», но если верить ему, то именно за счет этого персонажи в конечном итоге и одерживают победу. «Существует, — продолжает он, — нечто вроде буйного разгула любви-страсти и сострадания — и даже милосердия — страшная борьба, заканчивающаяся победой сострадания и поражением страсти».

Но персонажи Достоевского не отказываются от «от той стороны любви, которая связана с обладанием»: можно сказать, что они интересуются только ею. Они кажутся великодушными, *потому что таковыми не являются*. Почему им удастся выдавать и принимать самих себя за нечто противоположное тому, чем они являются? Потому что гордость — это слепая и противоречивая сила, которая в течение более или менее длительного времени всегда производит следствия, противоположные тем, к которым стремится. Самая фанатическая гордость при малейшей неудаче обрекает себя на то, чтобы низко склониться перед другим; то есть гордость внешне схожа с унижением. При малейшем поражении самый крайний эгоизм делает из нас добровольных рабов; то есть внешне он схож с духом самопожертвования.

Сентиментальная риторика, торжествующая в «Униженных и оскорбленных», не выявляет этот парадокс, но разыгрывает его таким образом, чтобы скрыть присутствие гордости. Искусство Достоевского периода его великих творений делает нечто прямо противоположное. Оно выгоняет гордость и эгоизм из их укрытий; оно разоблачает их в поведении, которое настолько схоже с унижением и альтруизмом, что одно можно ошибочно принять за другое.

Мы не замечаем мазохизма персонажей «Униженных и оскорбленных», пока не переходим от интенций автора к *объективной истине*, в «проецировании» которой на роман нас уже невозможно упрекнуть, поскольку она становится эксплицитной в «Вечном муже». В гениальном произведении уже нет расхождения между субъективными интенциями и объективным значением.

Несомненно, в «Униженных и оскорбленных» есть отдельные блестящие места. Само название является находкой, убеждая многих в том, что этот роман, который читают не так уж часто, — сочинение вполне в духе Достоевского в том смысле, в каком таковыми являются более поздние произведения. Здесь уже высказана идея, что поведение персонажей укоренено в гордости. «А на меня, — замечает один из персонажей, — просто ужас находит. Гордость всех обуяла»¹⁹. Однако эта идея остается абстрактной; она появляется изолированно и погружена в идеалистическую риторiku. В «Вечном муже», напротив, у нас появляется почти физическое ощущение болезненного и гротескного тщеславия главного героя — настоящего кривого зеркала, в котором денди Вельчанинов созерцает *двойника* своего собственного донжуанского самонмения.

После «Униженных и оскорбленных» умонастроение Достоевского изменяется одновременно трудноуловимым и радикальным образом. Эта метаморфоза имеет свои интеллектуальные последствия, но не является результатом интеллектуальных операций. Чистый разум позволяет ослепить себя гордости. Изменение это также не принадлежит и эстетическому порядку. Гордость может принимать множество форм, но может обходиться и без формы. Достоевский периода жизни в Семипалатинске, Достоевский, писавший Вран-

гелю известные нам письма, был не способен написать «Вечного мужа». Несмотря на сомнения, которые одолевали его уже тогда, он упорно представлял свою болезненную гордость и свою навязчивую идею унижения лестным для себя образом и в ложном свете. Такой Достоевский мог написать только «Белые ночи» или «Униженных и оскорбленных». Речь идет не о том, чтобы сделать из Труссоцкого автобиографического персонажа в традиционном смысле слова, а о том, чтобы признать, что это гениальное творение основывается на остром осознании психологических механизмов, присутствующих самому творцу, механизмов, власть которых покоится как раз на отчаянных усилиях самого творца скрыть от себя их значение и даже само их наличие.

* * *

За метаморфозами, происходящими с творчеством Достоевского, скрывается подлинный психологический переворот, новые аспекты которого нам позволят выявить «Записки из подполья». Герой этих записок очень похож на Труссоцкого. Автор сам подчеркивает этот факт в «Вечном муже»: «Убир-райтесь с вашей подпольною дрянью»²⁰, — кричит Вельчанинов, выведенный из себя нелепыми усилиями своего смешного подражателя. «Записки» более многословны, не так «хорошо построены», как «Вечный муж», но они охватывают более широкий круг вопросов. «Симптомы», которые представляет нам подпольный герой, не новы, но вписаны в более масштабные экзистенциальные рамки. Этот герой страдает не от сексуальной неполноценности, а от неполноценности более общего характера. Его случай должен нас убедить в том, что болезненные феномены, представленные нам в фигуре Труссоцкого, не являются специфически сексуальными и не могут быть устранены соответствующей терапией.

Подпольный герой, это хилое и слабое создание, принадлежит, к своему несчастью, к тому претенциозному и жалкому бюрократическому классу, менталитет которого писатель считает крайне значимым и даже в некоторых отношениях предрекающим судьбу зарождающегося в это время общества.

Проблема соперника появляется здесь в самой чистой, почти абстрактной форме в первом «приключении», рассказанном в «Записках». Однажды в трактире офицер, которому наш тщедушный герой мешал пройти, схватил его за плечи и переставил на другое место, не удостоив ни одним словом. Воспоминание об этом бесцеремонном обхождении преследует подпольного героя. Незнакомый офицер принимает в его воображении столь же чудовищные масштабы, что и Вельчанинов в сознании Труссоцкого.

Любое препятствие, любая видимость препятствия приводит в действие психологические механизмы, которые мы уже наблюдали в «Вечном муже». Второе приключение подтверждает этот тезис. Бывшие школьные товарищи подпольного человека устраивают званый обед. Подпольный человек считает себя гораздо выше их и обычно не испытывает никакого желания проводить с ними время, но чувство, что он исключен из празднования, пробуждает в нем неистовую потребность оказаться приглашенным. Презрение, которое, по его мнению, он вызывает у этих заурядных особ, сообщает им необычайную важность.

Идея, что гордость является первопричиной воображаемого величия и действительной низости подпольного героя, развита здесь в большей мере, чем в «Вечном муже». В своих одиноких мечтах герой без труда возносится на седьмое небо; его не останавливают никакие препятствия. Но всегда наступает момент, когда мечты ему уже недостаточно. Эгоистическая экзальтация не имеет ничего общего с буддистской нирваной. Рано или поздно она нуждается в испытании реальностью. Одинокая мечта — это всегда ночь перед сражением, которое предстоит странствующему рыцарю. Но мечта безумна, и ее воплощение невозможно. И потому подпольный герой бросается в унижительные приключения, и чем выше возносится он в своих мечтах, тем ниже оказывается его падение в реальности.

Моральные системы, которые основываются на гармонии общих и «правильно понятых» частных интересов, смешивают гордость с эгоизмом в традиционном смысле слова. Их изобретатели не подозревают, что гордость по своей сути противоречива, разделена и разорвана между *Я* и *Другим*. Они

не замечают, что в конечном счете эгоизм всегда приводит к тому бредовому альтруизму, который принимает форму мазохизма и садизма. Они делают из гордости нечто противоположное тому, чем она является, то есть силу, направленную на то, чтобы собирать воедино, вместо силы, склонной разделять и рассеивать. Эта иллюзия, присутствующая во всех формах индивидуалистического мышления, очевидно неслучайна: она, и только она правильно определяет гордость. Поэтому сама гордость порождает мораль, предполагающую установление гармонии между различными эгоизмами. В самом деле, гордец желает, чтобы его обвинили в эгоизме, и охотно обвиняет себя сам, чтобы лучше скрыть ту роль, которую в его существовании играет *Другой*.

Вторая часть «Записок» ярко демонстрирует тщетность утилитаристских рассуждений. Подпольный герой вполне способен признать свой «правильно понятый» интерес, но у него нет никакого желания подчинять ему свое поведение. Этот интерес кажется чрезвычайно банальным и скучным по сравнению с химерами, которые неотступно преследуют его в одиночестве, и ненавистью, которой пронизано его социальное существование. Чего стоит «интерес», пусть даже «правильно понятый», по сравнению с всемогуществом, которым, как ему кажется, обладает *Другой*, палач, завораживающий воображение? Гордец в конце концов всегда предпочитает самое отвратительное рабство эгоизму, который советует ложная мудрость упаднического гуманизма.

Утилитаристские рассуждения кажутся неопровержимыми благодаря своему цинизму. Речь идет уже не о том, чтобы победить (задача, оказавшаяся невозможной), а о том, чтобы использовать неукротимое желание индивидов сводить все к самим себе. Но цинизм этот только кажущийся. Утилитаризм устраняет из идеализма все, что остается в нем от подлинного благородства, но сохраняет и даже усиливает его наивность. Достоевский хорошо это чувствует; он понимает, что открытие подполья наносит роковой удар утопии «хрустального дворца», поскольку оно обнаруживает ничтожность метафизического и морального мировоззрения, на основании которого и производятся попытки воздвигнуть эту утопию. Победа — самая первая — над гнетущими моральными

пошлостями XIX века кажется ему столь важной, что он хотел бы сформулировать ее в дидактических и философских терминах. Вот почему в начале произведения он заставляет своего героя прямо опровергать эти этические системы, нелепость которых должно продемонстрировать дальнейшее повествование. И только это продолжение и является собственно художественным повествованием.

Но Достоевскому не удалось перевести подпольную психологию в строгие понятия. Почему автор в данном случае мог бы понять свой собственный текст лучше, чем большинство критиков? Он, конечно, видел, что подпольный герой всегда выбирает что-то другое, нежели его собственный «правильно понятый» интерес, но он не знал, как выразить *то, что он выбирает* и *почему* он это выбирает. Он дал ускользнуть самому главному. Морали «правильно понятого» интереса он не противопоставил ничего, кроме пустой и абстрактной свободы, своего рода «права на каприз», что в действительности ничего не опровергает. Эта первая часть произведения, таким образом, значительно уступает последующей. Но, к сожалению, именно на этой части почти всегда основываются исследователи, когда стремятся определить антидетерминизм и антипсихологизм Достоевского, и, по всей видимости, именно отсюда Андре Жид заимствовал свою знаменитую теорию «беспричинного действия».

Текст всего лишь отвергает, во имя туманного иррационализма, расположенного в иерархии западного мышления еще ниже, чем утилитаризм, все позитивные элементы, которые еще скрывает этот последний. Таким образом, несмотря на своего автора, текст действует в направлении новых разделений и новых рассеиваний; то есть он объективно помещается на исторической траектории прометеевской гордости. В итоге он противоречит той части, которая представляет собой художественное повествование и которую он предназначен комментировать. Поэтому не следует удивляться тому, что этот текст постоянно цитируется в наше время представителями индивидуализма анархического толка, которые могут ссылаться на Достоевского, лишь предусмотрительно оставляя в стороне лучшие его произведения.

Вызывает сожаление, что исследователи, в принципе настроенные неблагожелательно в отношении этого анархического индивидуализма, придают большое значение этому нетипичному тексту и ищут в нем присущее Достоевскому понимание свободы. Эти критики неизбежно приходят к извечному различению в писателе мыслителя и художника, разделению, которое всегда производится в ущерб второму Достоевскому, тому единственному, который действительно имеет значение. Но нас интересует не бесплотное мышление, а мышление, воплощенное в художественных произведениях. Надо соучаствовать в работе расшифровки, предпринятой писателем, а не пользоваться его снисходительностью к себе или спекулировать на его слабостях. Интерпретация должна основываться не на том, что является самым ограниченным в произведениях писателя и в наибольшей степени подчиненным его прошлому, а на том, что открывается будущему и заключает в себе исключительное смысловое богатство.

Гениальный Достоевский — это Достоевский-художник, Достоевский-романист. Таким образом, вопрос о смысле свободы надо адресовать не его теоретическим рефлексиям, но его подлинно и всецело художественным текстам. Эта свобода столь же радикальная, что и свобода Сартра, поскольку универсум Достоевского столь же лишен объективных ценностей, что и сартровский. Но более зрелый Достоевский ощущает, сначала только на уровне художественного творчества, а затем на уровне религиозной медитации, то, чего никогда не понимал ни Сартр-романист, ни Сартр-философ, а именно что в нашем мире сущностный выбор должен иметь отношение не к безмолвному пребыванию *в себе*, а к поведению, уже нагруженному смыслом и производящему смысл, изначальный образец которого предоставляется нам другими. Лучшие детские психологи подтверждают первичные данные художественного творчества. В мире, структурированном евангельским откровением, индивидуальное существование остается принципиально подражательным, даже и, возможно, прежде всего, тогда, когда оно с ужасом отвергает всякую мысль о подражании. Отцы церкви считают очевидной эту истину, которая впоследствии была затемнена и которую

романист отвоевывает шаг за шагом, проходя через ужасные последствия этого затемнения.

В период создания «Записок из подполья» Достоевский уже в достаточной мере овладел этой истиной, чтобы операционализировать ее в своем произведении, но он столь же не способен, как и другие мыслители его времени, сформулировать ее. Отсюда немотивированный, произвольный и брутальный характер его нехудожественной прозы. Он хорошо знает, к чему хочет прийти, — или, по крайней мере, думает, что знает, поскольку и здесь он опять может обманываться — но он никогда не способен логически обосновать то, к чему он в итоге пришел.

Подпольная гордость, эта странная вещь, оказывается банальной гордостью. Источником наиболее сильного страдания является здесь то, что герою не удастся очевидным образом *отличаться* от людей, которые его окружают. И все же он постепенно осознает свое поражение. Он чувствует, что окружен мелкими чиновниками, у которых те же самые желания, что и у него, и которые страдают от тех же неудач, что и он сам. Все подпольные люди считают себя тем более «уникальными», чем более они похожи друг на друга в действительности. Механизм этой иллюзии нетрудно выявить. Мы уже видели, что Вельчанинов в «Вечном муже» вопреки самому себе вступил в игру своего партнера. В конце концов мазохист всегда обнаруживает перед собой садиста, а садист — мазохиста. Каждый становится подтверждением для *Другого* и тем самым для самого себя — двойной иллюзией величия и низости; каждый поддерживает и усиливает в другом метания между экзальтацией и отчаянием. Исполненное ненависти подражание распространяется все дальше, и одни бесплодные конфликты разжигают другие. Каждый восклицает вместе с подпольным человеком: «Я-то один, а они-то все»²¹.

Наряду с поверхностным разладом существует глубинное соответствие между социальной реальностью и индивидуальной психологией. «Двойник» уже предложил нам такое смешение психопатологической фантазии и повседневной реальности, которое предполагает это соответствие. Наиболее значимыми сценами являются те, в которых Голядкин-младший, двойник, прибегает к вполне классическим уловкам,

чтобы оттеснить своего соперника в борьбе за благосклонность начальника департамента. Соперничество двух Голядкиных реализуется в ситуациях очень значимых с социологической точки зрения. Чтобы понять мании мелких чиновников Достоевского, надо представить себе царскую бюрократию в середине XIX века, с ее крайне строгой иерархией и увеличением числа бесполезных и плохо оплачиваемых должностей. Процесс «деперсонализации», испытываемый массой мелких чиновников, становится более быстрым, активным и скрытым, благодаря тому что совпадает с ожесточенным, но бесплодным соперничеством, порождаемым системой. Индивиды, все время противостоящие друг другу, не понимают, что их реальная личность при этом уничтожается.

Отто Ранк в своем эссе о теме двойника в литературе верно заметил, что «мастерство [Достоевского] характеризуется абсолютно объективным, не упускающим ни одной черты описанием параноического состояния, а также изображением воздействия окружения на безумие жертвы»²². Ранк, к сожалению, не уточняет, в чем состоит это воздействие окружения. Недостаточно сказать, что среда *способствует* безумию, поскольку невозможно отличить одно от другого. Бюрократический аспект — это внешняя сторона структуры, внутренней стороной которой является галлюцинация двойника. Сам феномен двойствен; он содержит субъективное и объективное измерения, которые приводят к одному и тому же результату.

Чтобы убедиться в этом, надо прежде всего признать, что «Двойник» и «Записки из подполья» — это две попытки выразить одну и ту же истину. Главные сцены двух произведений разворачиваются в вечернее время, осенью или в конце зимы; идет мокрый снег; героям одновременно и слишком холодно, и слишком жарко; погода сырая, нездоровая, неясная — *двойственная*, если говорить уж все до конца. В двух произведениях мы встречаем одни и те же типы соперничества и одни и те же темы, включая отказ в приглашении и физическое выдворение, которые появятся вновь у Сэмюэля Бэккета.

Если два произведения образуют нечто единое, то в конечном счете именно гордость является источником галлюцина-

ции Голядкина. Гордец считает себя *единым* в своих одиноких мечтах, но в момент провала он разделяется на презираемое существо и презирающего наблюдателя. Он становится *Другим* для самого себя. Неудача принуждает его взять, вопреки самому себе, часть этого *Другого*, который открывает ему его собственное ничтожество. Отношения с самим собой и с другими таким образом характеризуются двойной амбивалентностью: «Всех наших канцелярских я, разумеется, ненавидел, с первого до последнего, и всех презирал, а вместе с тем как будто их и боялся. Случалось, что я вдруг даже ставил их выше себя. У меня как-то это вдруг тогда делалось: то презираю, то ставлю выше себя. Развитой и порядочный человек не может быть тщеславен без неограниченной требовательности к себе самому и не презирая себя в иные минуты до ненависти»²³.

Неудача порождает двойственный процесс. Презирующий наблюдатель, *Другой*, который присутствует в *Я*, непрерывно сближается с *Другим*, который находится вне *Я*, торжествующим соперником. Мы видели, с другой стороны, что этот торжествующий соперник, этот *Другой*, находящийся вне *Я*, желанию которого я подражаю и который подражает моему желанию, постоянно приближается к *Я*. В той мере, в какой внутренний раскол усиливается, различие между *Я* и *Другим* ослабевает. Два процесса соединятся, чтобы произвести «галлюцинацию» двойника. Препятствие, как заноза, глубоко засевшая в сознании, усиливает эффекты удвоения и разделения всякой рефлексии. Феномен галлюцинации является результатом и синтезом всех субъективных и объективных удвоений, которые определяют подпольное существование.

Именно это смешение субъективного и объективного так великолепно заставляет почувствовать повесть 1846 года. Психиатрия не способна правильно поставить проблему двойника, поскольку она не может усомниться в социальных структурах. Она стремится излечить больного, приведя его к «чувству объективности». Но «объективность» этого больного, в некоторых отношениях, выше объективности «нормальных» людей, которые его окружают. Голядкин мог бы произнести хвастливые слова подпольного человека: «Что же собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей

жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие, и тем утешались, обманывая сами себя. Так что я, пожалуй, еще “живее” вас выхожу²⁴.

Что же это такое, что подпольный человек, с его точки зрения, один только «доводит до крайности», но в то же самое время разделяет со всеми ближними? Очевидно, это гордость — основополагающий психологический (и вскоре ставший метафизическим) двигатель, который управляет всеми индивидуальными и коллективными проявлениями подпольной жизни. Хотя «Двойник» — замечательное произведение, оно все же еще не открывает существа дела. В частности, оно не открывает ту роль, которую в подпольном эгоизме играет литература. «Записки» посвящают этой теме несколько важных страниц. Герой сообщает, что он всю свою жизнь культивировал «прекрасное и высокое». Он страстно восхищается великими романтическими писателями. Эти исключительные личности льют отравленный бальзам на его психологические раны. Великие лирические порывы заставляют отвернуться от реального, не давая подлинного освобождения, поскольку стремления, которые они пробуждают, в конечном итоге носят абсолютно мирской характер. Жертва романтизма становится все более непригодной для жизни, предъявляя ей все более непомерные требования. Литературный индивидуализм — это своего рода наркотик, дозы которого надо все время увеличивать, чтобы доставить себе, ценой все более усиливающихся страданий, несколько сомнительных восторгов. Разрыв между «идеалом» и грязной действительностью увеличивается. Разыграв из себя ангела, подпольный герой разыгрывает и животное. Двойники множатся.

Достоевский превращает здесь в сатиру свой собственный романтизм. Контраст между ничтожными ситуациями и грандиозной риторикой, которыми так упивается подпольный герой, соответствует разрыву между интерпретацией, которую предлагает автор, и объективным значением, присутствующим в таком романе, как «Униженные и оскорбленные». Подпольный герой, подразумевающийся в качестве автора «Записок», ощущает истину тех гротескных ситуаций, которые он пережил в своем ослеплении. Это различие между

человеком, которым он стал, и человеком, которым он был прежде, отражает различие между «Записками» и предшествующими произведениями, которые мы отныне будем называть «романтическими».

Романтик не признает свои собственные раздвоения и тем самым их только усугубляет. Ему хочется верить, что он совершенно *един*. Поэтому он выбирает одну из половин собственной личности — в собственно романтическую эпоху это, как правило, идеальная и возвышенная половина; в наше время это, скорее, половина низменная — и пытается выдать эту половину за целое. Гордость стремится доказать, что она может собрать и унифицировать все реальное вокруг себя.

У романтического Достоевского две половины романтического сознания отражаются по отдельности в сентиментальных и патетических произведениях, с одной стороны, и гротескных — с другой. В одном случае это «Бедные люди», «Хозяйка», «Белые ночи», а в другом — «Господин Прохарчин», «Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон» и другие. В таких произведениях, как «Униженные и оскорбленные», подпольную двойственность отражает разделение персонажей на «хороших» и «плохих». Эта субъективная двойственность нам представлена как объективная данность реального. Различие между «хорошими» и «плохими» является столь же радикальным, сколь и абстрактным; в обоих случаях обнаруживаются те же самые элементы, помеченные знаком плюс или знаком минус. Теоретически между этими двумя половинами невозможна никакая коммуникация, но мазохизм «хороших» и садизм «плохих» открывает нестабильность структуры, постоянную тенденцию двух половин переходить одна в другую, но при этом никогда полностью не сливаться. Мазохизм и садизм отражают романтическую ностальгию по утраченному единству, но эта ностальгия смешивается с гордостью. Желание, которое она порождает, отнюдь не собирает воедино, а, напротив, рассеивает, поскольку оно всегда сбивается в сторону *Другого*.

Романтическое произведение, таким образом, не может спасти писателя; оно замыкает его в круг собственной гордости; оно сохраняет механизм существования, обреченного на провал и на непреодолимое влечение. В «Записках» Достоев-

ский намекает на раздвоенное искусство, от которого он отрекается, когда описывает литературные поползновения своего героя. Бессильное желание отомстить толкает последнего на создание сатиры не на себя самого, а на соперника, врага, высокомерного офицера: «Раз поутру, хоть я и никогда не литературствовал, мне вдруг пришла мысль описать этого офицера в абличительном виде, в карикатуре, в виде повести. Я с наслаждением писал эту повесть. Я абличил, даже поклеветал»²⁵.

Все произведения романтического периода Достоевского, за частичным исключением повести «Двойник», просто отражают двойственность, которую *открывают* его гениальные творения. Подпольный герой — это *одновременно* «мечтательный» и лирический герой сентиментальных произведений и в то же время интригующий и смешной мелкий чиновник гротескных произведений. Две половины подпольного сознания соединились. Писатель представляет не их синтез, который невозможен, но их болезненное совмещение в душе одного и того же человека. Две половины поочередно преобладают в личности несчастного героя, определяя собой то, что врачи назвали бы *циклическим* темпераментом. Произведение, являющее данное разделение, — это, одновременно, произведение, которое *собирает* разделенное воедино.

* * *

Мы без труда можем обнаружить в жизни самого Достоевского болезненную раздвоенность, характерную для подпольного существования. Личные воспоминания, которые писатель использует в «Записках», сосредотачиваются, по всей видимости, вокруг последних лет его отрочества.

Детство Федора Достоевского проходило в тени его отца, столь же непредсказуемого в своем поведении, сколь строгого в своих принципах. В то время литература была для него возможностью убежать от печальной реальности жизни в семье. Эта склонность к «бегству» усилилась потом под влиянием молодого Шидловского, который стал другом обоих братьев Достоевских с первого дня их приезда в Санкт-Петербург в 1837 году. Шидловский преклонялся перед Корнелем,

Руссо, Шиллером и Виктором Гюго. Он писал стихи, в которых высказывал стремление «править миром» и «с Богом говорить». Он много плакал и даже говорил о том, чтобы положить конец своему несчастному существованию, бросившись в петербургский канал. Федор Достоевский был очарован им; он восхищался тем же, чем восхищался Шидловский, думал то же, что думал он. По-видимому, в этом времени лежат истоки его писательского призвания.

Несколько месяцев спустя Достоевский поступил в военно-инженерное училище в Санкт-Петербурге, известное своей мрачной атмосферой. Дисциплина была жесткой, учеба скучной и тяжелой. Достоевский задыхался в среде молодых недорослей, поглощенных своей карьерой и светской жизнью. Если одинокие мечты подпольного человека напоминают о чаяниях Шидловского, то последующие злоключения заставляют вспомнить об инженерном училище. Достоевский, долго скрывавший от самого себя те страдания, которым подвергался со стороны товарищей, теперь, возможно, их несколько преувеличивает. Он уже достаточно силен, чтобы открыто взглянуть на свои слабости, но еще слишком слаб, чтобы себе их простить.

Именно в то время, когда Достоевский был в училище, его отец был убит своими же крепостными, с которыми он был жесток не менее, чем со своими детьми. Достоевский ощущает себя освобожденным этой смертью и одновременно причастным к ней. Эта мысль вызывает у него крайнюю тревогу, и он изо всех сил старается изгнать из памяти страшные воспоминания.

Сразу по выходе из военного училища Достоевский пишет «Бедных людей», и в кругу друзей Белинского его провозглашают новым Гоголем. В его жизни на смену бедности приходит достаток, на смену неизвестности — слава и внимание публики. Самые безумные мечты Шидловского становятся реальностью. Достоевский пьян от счастья; его гордость, раздавленная, но все еще живая, вновь обретает силу и расцветает. «Ну, брат, никогда, я думаю, слава моя не дойдет до такой апогеи, как теперь. Всюду почтение невероятное, любопытство насчет меня страшное <...> Все меня принимают

как чудо»²⁶. Он с удовлетворением отмечает, что распространился слух о появлении новой звезды, которая всех повергнет в прах.

Все лестные отзывы молодой писатель воспринимает с крайней серьезностью. Достоевский не понимает, что все это отпущено ему в кредит и очень скоро ему придется платить по счетам, под страхом оказаться несостоятельным. Достоевский не допускает тех маленьких компромиссов, которые позволяют выносить подпольное существование. Его гордость, несомненно, превосходит гордость тех, кто его окружает, но он слишком наивен, слишком неотесан, слишком не способен сам щадить гордость других. Этот молодой провинциал, в котором бурлят невысказанные желания, но с которым жизнь обошлась уже так жестоко, что это навсегда исказило его личность, не мог не смешить и не раздражать литературных денди, группировавшихся вокруг Тургенева.

Достоевский уже давно избрал для себя роль бога, далекого от людей и общества. И вот теперь его всюду встречают благосклонно, он попадает в самые блестящие литературные салоны Санкт-Петербурга. Нечего удивляться, что он возомнил себя богом. Все свидетельства современников описывают это удивительное превращение. Поначалу крайне молчаливый и замкнутый, в дальнейшем он демонстрирует чрезвычайную экспансивность и высокомерие. Вначале это вызывало улыбку, но вскоре стало раздражать.

И тогда все подпольные механизмы приходят в действие. Уязвленные в своей гордости, Тургенев и его друзья стараются в свою очередь задеть его самолюбие. Достоевский пытается защищаться, но силы не равны. Он обвиняет Тургенева, которого еще совсем недавно боготворил, в том, что он «завидует» его литературному таланту. Он всем пытается дать понять, что ходить по земле ему мешают исполинские крылья. Насмешники неистовствуют, и по рукам начинают ходить сатирические стихи, сочиненные Тургеневым и Некрасовым:

Витязь горестной фигуры,
Достоевский, милый пыщ,
На носу литературы
Рдеешь ты, как новый прыщ...²⁷

Панаев, пишущий обо всем весьма поверхностно, позже заметит в своих «Воспоминаниях»: «Одного, произведенного таким образом в кумиры, курением и поклонением перед ним мы чуть было даже не свели с ума <...> С этой минуты кумирчик наш стал совсем заговариваться и вскоре был низвергнут нами с пьедестала и совсем забыт. Бедный! Мы погубили его, мы сделали его смешным»²⁸.

Мы видим, как замыкается здесь круг гордости и унижения. В каком-то смысле нет ничего банальнее, чем этот круг, но Достоевский все еще не может его описать, поскольку еще не начал освобождаться из него. Достоевский, безусловно, горд *на свой собственный лад* и совершенно по-особому. Этот особый характер гордости, конечно, имеет значение, поскольку отражается в его творчестве, но он значим для этого творчества меньше, чем черты, общие для Достоевского и остальных людей. Если бы его гордость не была сделана из того же самого материала, что и гордость других, критики не могли бы упрекать писателя, как они часто делают, что у него *больше* гордости и, следовательно, *больше* самоуничижения, чем у большинства смертных. Эта *большая* гордость таинственным образом связана с *меньшей* гордостью, что немного позже позволит Достоевскому опознать в себе самом наличие подпольных механизмов и проанализировать их. Это *больше* и это *меньше* позволяет нам лучше представить истоки гениальности писателя, чем его невыразимая уникальность, усматриваемая столькими критиками. Нам надо всегда помнить ту фразу из «Записок», которая уже цитировалась выше: «Что же собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины...»

Если бы диалектика гордости и самоуничижения не была столь распространенной, как это будет утверждать Достоевский в своих гениальных творениях, мы не смогли бы понять ни успех произведений, в которых она присутствует, ни гений писателя, который открывает нам ее универсальность. Мы не смогли бы понять отношения Достоевского с Белинским и его друзьями. Достоевский работал над «Двойником» в состоянии возбуждения, которое легко объяснимо. Придавая реалистическое и повседневное измерение избитой ро-

мантической теме, писатель направлял свое творчество к новым глубинам. Его ликование сопоставимо, быть может, с радостью исследователя, который, положившись на удачу и собственные способности, разом находит решение проблемы, которое могло бы потребовать долгих поисков. Мотив двойника позволяет Достоевскому проникнуть в литературную область, в которую он еще не мог получить доступ собственными средствами. Возможно, он никогда не овладел бы этой областью полностью, если бы его произведение было встречено так, как оно того заслуживало. В самом деле, он, возможно, уступил бы соблазну повторить успех «Двойника» и превратить в постоянный прием совершенно особую технику этого произведения. Такой Достоевский был бы в большей мере чисто «литературным», чем реальный Достоевский, возможно, более «модерным», в том смысле, который многие люди сейчас придают этому слову, но менее универсальным и, в конце концов, менее великим.

Быть может, в тот день, когда после некоторых сомнений Белинский осудил «Двойника», он оказал большую услугу своему протезе, но совершенно по иным причинам, чем казалось ему самому. Достоевский вызывал у него в это время раздражение, а сам он был слишком эгоцентричным, слишком литератором, чтобы не сыграть в этих отношениях роль садиста, к которой провоцировал его мазохизм молодого писателя. Помимо указаний на заимствования из Гоголя, возражения, которые критик высказал по поводу «Двойника», были весьма неглубокими. Но как мог Достоевский усомниться в суждении человека, который вырвал его из ужасного прозябания времен его юности? Письма, которые он пишет брату, обнаруживают крайнее замешательство.

«Что же касается до меня, то я даже на некоторое мгновение впал в уныние. У меня есть ужасный порок: неограниченное самолюбие и честолюбие. Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня. Мне Голядкин опротивел. Много в нем писано наскоро и в утомлении... Вот это-то создало мне на время ад...»²⁹

Подобно тому как Вельчанинов в конце концов принял участие в игре Трусоцкого, Белинский и его друзья поведут

себя как *двойники* Достоевского и повлияют на то, что круг неудач замкнется. Выход, которым могла бы стать для Достоевского достойная, даже блестящая литературная карьера, окажется для него закрыт. Благодаря их усилиям талантливый писатель, которым он мог бы стать, погибнет в зародыше. Произведения, написанные после «Двойника», подтверждают безапелляционный приговор Белинского своей посредственностью. Для Достоевского останутся возможными только два пути: полное отчуждение или гениальность. Сначала его ждало отчуждение, а затем — гениальность.

3. Подпольная метафизика

После «Записок из подполья» Достоевский написал роман, который долгое время был и, возможно, до сих пор остается самым известным из его произведений: «Преступление и наказание». Раскольников — одинокий мечтатель, которым поочередно владеют то возбуждение, то состояние упадка, он испытывает маниакальный страх оказаться смешным. Таким образом, Раскольников тоже является подпольным человеком, но в нем больше трагизма, чем гротеска, поскольку он отчаянно стремится испытать и преодолеть невидимые границы своей тюрьмы. Потребность в действии, которая у его предшественников не шла дальше слабых и довольно жалких попыток, на этот раз приводит к жестокому преступлению. Раскольников убивает, и убивает осознанно, чтобы подвести под свою гордость несокрушимый фундамент. Подпольный герой царствует в своем индивидуальном мире, но его правлению каждое мгновение угрожает вторжение других. Раскольников воображает, что, совершив преступление и оказавшись таким образом исключенным из общей морали, он устранит эту угрозу.

Действительно, преступление изолирует Раскольникова более радикально, чем его мечты. Но смысл этой изоляции, которая, как думал герой, навечно определена его волей, всегда находится под вопросом. Раскольников не знает, делает ли одиночество его выше или ниже других людей, богом или земным червем. И в этом споре *Другой* остается судьей. В кон-

це концов, Раскольников столь же привязан к своим судьям, как Труссоцкий к образцу Дон Жуана или подпольный герой к задирающим его офицерам. Раскольников в своем бытии всегда зависит от вердикта *Другого*.

Детективная интрига превращает подпольного героя в настоящего подозреваемого, которого отслеживают настоящие полицейские, отправляющие его к настоящим судьям, которые будут судить его в настоящем суде. Заставляя своего героя совершить настоящее преступление, Достоевский искусно подчеркивает это предельное раздвоение. Эту раздвоенность подразумевает даже имя главного героя. *Раскол* означает схизму, разделение. Писатели XX века будут все время подхватывать эту мифическую инкарнацию подпольной психологии, но иногда придавать ему индивидуалистическое направление: они придут к тому самому выводу, который Раскольников тщетно пытался воплотить на практике. Невозможно читать эти произведения, не задаваясь вопросом о том, почему мотив суда так притягивает их авторов. И тот вывод, к которому они приходят, мог бы быть менее простым и менее утешительным, если бы, помимо «невиновности» героя и «несправедливости» общества, сама эта притягательность стала предметом их рефлексии.

Мечтательность Раскольникова имеет столь же литературный характер, что и у подпольного героя, но ориентирована иначе. Романтическое «прекрасное и высокое» замещает фигура Наполеона, почти что легендарный образец для всех великих честолюбцев XIX века. Наполеон Раскольникова в большей мере «прометеевский», чем романтический. Сверхчеловеческое начало, которое он воплощает, является плодом самой предельной гордости, но «фундаментальный проект» не изменился. Раскольников не может избежать подпольных метаний; ему удалось лишь придать им ужасающий масштаб. Иначе говоря, *преизбыток* гордости не помог Раскольникову выйти из подполья.

Ницше в «Заратустре», конечно, приписал бы поражение Раскольникова трусости «последних людей», то есть подпольной трусости. Как и Достоевский, Ницше считает, что в происходящем вокруг него он узнает *страдания* современной гордости. Мы можем представить себе его волнение, когда в его руки попал экземпляр «Записок из подполья», случайно ока-

завшийся на витрине книжной лавки. Он узнал там превосходное изображение того, что сам называл *рессантизмом*. Эта та же самая проблема, которая присутствует у Достоевского и ставится почти таким же образом. Несомненно, решение этой проблемы у Достоевского является другим, но «Преступление и наказание», несмотря на такого персонажа, как Сонечка Мармеладова, и выводы в христианском духе, все еще остается довольно далеким от обретения окончательной уверенности. Еще долго Достоевский будет задаваться вопросом, не может ли гордость, еще более непомерная, чем гордость Раскольникова, одержать победу там, где этот герой потерпел поражение.

* * *

После «Преступления и наказания» появляется роман «Игрок». Герой — *учитель* — воспитатель в семействе русского генерала, проживающего на немецком курорте. Он испытывает подпольную страсть к дочери генерала, Полине, которая обращается с ним с презрительным равнодушием. Именно осознание того, что для девушки он *ничто*, делает ее *всем* в глазах этого нового подпольного персонажа. В ней совмещаются цель и препятствие, желаемый объект и неотвязный соперник соединяются в одно. «Мне кажется, — замечает учитель, — она до сих пор смотрела на меня как та древняя императрица, которая стала раздеваться при своем невольнике, считая его не за человека. Да, она много раз считала меня не за человека...»³⁰

За неприступностью Полины *учителю* видится удовлетворенная собой гордость, к которой он отчаянно стремится приблизиться и которой жаждет уподобиться. Но ситуация полностью меняется, когда однажды вечером Полина приходит в комнату молодого человека и без церемоний предлагает себя ему. Отныне с раболепным отношением покончено; *учитель* покидает Полину и устремляется в казино, где за одну ночь выигрывает в рулетку целое состояние. На следующее утро он даже не пытается воссоединиться со своей возлюбленной. Французская проститутка, прежде смертельно его раздражавшая, увозит его в Париж и тратит все его деньги.

Стоит только Полине оказаться уязвимой — и она теряет свое очарование в глазах *учителя*. Императрица становится рабыней, а он — господином. Вот почему *учитель*, дожидавшийся «благоприятного момента», решается играть. Мы оказываемся в мире, где существуют одни только подпольные отношения, даже с рулеткой. Та небрежная, подобающая господину твердость, с которой он обошелся с Полиной, убеждает его в том, что отныне он сможет так же обходиться и с рулеткой, что победа на обоих фронтах обеспечена.

Игра с любовью становится тем же самым, что игра со случаем. В подпольном мире *Другой* воплощает силу тяготения, над которой можно восторжествовать только в том случае, если противопоставить ей гордость более сильную, имеющую больший вес, вокруг которой этот *Другой* сам будет вынужден вращаться. Но рассматриваемая сама по себе гордость не весит ничего, поскольку она не *существует*. Она получает силу и вес только за счет признания *Другого*. Как и в рулетке, где остановка шарика зависит от мельчайших и не поддающихся вычислению причин, господство и рабство зависят от бесконечно малых деталей. Поэтому любовник отдан во власть того же самого случая, что и игрок. Однако в сфере человеческих отношений можно освободиться от случая, скрывая свое желание. Скрывать свое желание — значит представлять *Другому* неизбежно лживый образ удовлетворенной гордости, это значит заставить его открыть свое желание и тем самым лишить его всякого очарования. Но чтобы скрывать свое желание, надо быть полным господином над самим собой. Господство над собой позволяет властвовать над случаем, управляющим подпольным существованием. Отсюда остается только один шаг до убеждения в том, что во всех сферах жизни случай будет подчиняться человеку, который в достаточной мере является господином над самим собой, и именно этот шаг совершает *учитель* в «Игроке». Вся эта история основывается на тайном тождестве эротики и игры. «Дамы, — замечает *учитель*, — весьма часто играют счастливо; у них удивительное владение собою»³¹.

Рулетка, как и женщина, плохо обходится с теми, кто позволяет себе увлечься, теми, кто слишком опасается потери. Она любит только удачливых. Игроку, который упорствует,

подобно несчастливому любовнику, никогда не удастся взобраться по роковому склону. Вот почему выигрывают только богатые; они могут заплатить за роскошь потери. Деньги притягивают деньги; и равным образом только донжуаны соблазняют женщин, поскольку они их всегда обманывают. Законы капиталистического свободного рынка, как и законы эротики, происходят из подпольной гордости.

В течение всего этого периода Достоевский — о чем свидетельствует его переписка — действительно убежден в том, что при некотором хладнокровии он сможет выигрывать в рулетку. Но ему никогда не удастся применить свой «метод», поскольку после первых выигрышей и проигрышей он позволяет захлестнуть себя эмоциям и вновь попадает в рабство. Короче говоря, он проигрывает, потому что слишком уязвим психологически и финансово. Страсть к игре смешивается для него с иллюзией, порождаемой подпольной гордостью. Иллюзия состоит в том, что на сферу физической природы распространяется влияние, которое власть над собой может оказывать на подпольный мир. Иллюзия состоит не в том, чтобы считать себя богом, а в том, чтобы думать, что можно сделать себя божественным. Она не имеет интеллектуального характера; она укоренена так глубоко, что вплоть до 1871 года Достоевский не сможет оторваться от игорных столов.

Чтобы понять отношение между эротикой и деньгами, надо сопоставить «Игрока» со сценой, когда в романе «Идиот» Настасья Филипповна бросает в огонь пачку банкнот. Молодая женщина готова облить презрением человека, который предпримет хоть малейшую попытку спасти деньги, пожираемые пламенем. Женщина замещает собой рулетку, тогда как в главной сцене «Игрока» рулетка замещает собой женщину. Впрочем, это не имеет особого значения, и нет необходимости слишком строго разграничить два испытания подпольной гордости, которыми являются эротика и игра.

Деньги всегда играли важную роль в подпольных мечтах. Господин Прохарчин, герой одноименной повести, написанной сразу после «Двойника», — одинокий старик, который живет и умирает как нищий рядом со своими деньгами. Один из свидетелей этого жалкого существования задается вопросом, мечтал ли бедняга быть Наполеоном. Этот скупой персонаж — предвестник Раскольникова.

Тема денег, состоящих на службе воли к власти, вновь появляется в «Подростке», предпоследнем романе Достоевского. Герой романа Аркадий мечтает быть уже не Наполеоном, а Ротшильдом. В современном мире, размышляет он, деньги предоставляют посредственностям возможность вознестись над другими людьми. Аркадий не приписывает богатству никакой конкретной ценности; он хочет его получить лишь для того, чтобы обрушить его на головы *других*. Ротшильдская идея, как и наполеоновская, связана с тем завораживающим воздействием, которое *Другой* оказывает на подпольных гордецов.

Эта идея, одновременно грандиозная и ограниченная, принадлежит моменту эгоистического возбуждения; *Я* пытается распространить свои завоевания на все бытие в целом. Но одного взгляда *Другого* достаточно, чтобы рассеять эти богатства; тогда за неумеренными тратами, на смену которым приходят унижительные займы, вырисовывается подлинный финансовый и духовный банкрот. «Идея» остается, но она отходит на второй план. Аркадий одевается как князь и ведет жизнь денди.

Во все периоды творчества Достоевского расточительность часто характеризует его персонажей. Но впервые только в «Подростке» мы встречаем ее в соединении со скупостью. Раньше скупые были только скупыми, а расточительные — только расточительными. Классическая традиция *характера* оставалась здесь преобладающей. Однако подполье во всех аспектах определяется совмещением противоположностей, то есть соединением без примирения. Это и есть та «широта», которая, по словам Достоевского, определяет русского человека и, возможно, современного человека вообще. Соединение противоположностей обнаруживается в страсти к игре: скупая расточительность, расточительная скупость. За рулеткой моменты подпольной диалектики следуют друг за другом очень быстро и перестают отличаться друг от друга. Каждая ставка означает, что на кону оказываются господство и рабство. Рулетка — это абстрактная квинтэссенция дружности в мире, где все человеческие отношения пронизаны подпольной гордостью.

Как мы уже говорили, в своих гениальных творениях Достоевский собирает элементы подпольной психологии, которые остаются изолированными и разделенными в предшествующих произведениях. Именно этот творческий акт мы вновь обнаруживаем в образе Аркадия. В «Подростке» Достоевский лучше, чем в «Игроке», осознает ту роль, которую деньги сыграли в его собственной жизни; это осознание десакрализует деньги и заставляет отступить подпольный фетишизм. Приблизительно до 1870 года большая часть писем Достоевского может быть сгруппирована по двум категориям: одни полны сенсационных проектов, которые должны обеспечить безбедную жизнь их автору и его близким, а другие представляют собой неистовые или умоляющие просьбы о деньгах. В 1871 году в Висбадене Достоевский еще раз переживает тяжелые проигрыши за игорным столом. И он еще раз объявляет своей жене, что излечился от своей страсти. На этот раз он говорит правду. Достоевский больше никогда не переступит порог игорного дома.

* * *

Можно ли избежать подполья, овладев собой? Этот вопрос связан с вопросом Раскольниковца, вопросом о сверхчеловеке. Он находится в центре романов «Идиот» и «Бесы» — двух великих произведений, следовавших за «Игроком».

У князя Мышкина овладение собой в принципе имеет источником не гордость, а смирение. Изначальная его идея — это идея совершенного человека. Субстанция его бытия, сущность его личности очевидно определяется смирением, тогда как гордость, напротив, определяет само основание, сущность подпольной личности. Однако вокруг Мышкина мы обнаруживаем подпольное брожение, отмечавшееся в предшествующих произведениях.

Главный образец для Мышкина — это Христос, являющийся здесь скорее романтическим, чем собственно христианским, это Христос, каким он предстает у Жан-Поля, Виньи, в «Химерах» Нерваля, Христос, всегда изолированный от людей и от своего Отца и пребывающий в постоянной и несколько театральной агонии. Этот «возвышенный» и «идеаль-

ный» Христос бессилен спасти людей, он умирает целиком и полностью. Тревога, которую испытывает князь Мышкин перед слишком реалистичным «Снятием с креста» Гольбеина, символизирует то разъединение плоти и духа, к которому ведет романтический идеализм.

Слабости образца обнаруживаются и в ученике. Несколько утрированное смирение Мышкина сначала воспринимается как совершенство, но по мере развертывания романа оно все больше кажется своеобразной немощью, убыванием существования, настоящей нехваткой бытия. В конце концов мы видим, как и здесь появляется внутреннее раздвоение, неопровержимые симптомы подпольного мазохизма. Мышкин раздвоен в своей эмоциональной жизни. Он оставляет Аглаю, чтобы посвятить себя несчастной Настасье Филипповне, которая вызывает в нем не столько любовь, сколько вполне маниакальное «сострадание». Князь Мышкин и Рогожин являются *двойниками* друг друга, то есть навсегда разделенными и искалеченными половинами подпольного сознания.

Исключительный по силе финал романа показывает нам обе эти «половины» — друг подле друга — возле мертвого тела Настасьи Филипповны. И обе они, как князь Мышкин, так и Рогожин, оказываются не способны спасти несчастную. Рогожин являет собой животную чувственность, всегда лежащую в основе бесплотного идеализма. Необходимо, таким образом, признать, что финальная катастрофа всегда оказывается следствием романтической неспособности к воплощению. Вся духовная жизнь Мышкина, связанная с эпилепсией и его страстью к смирению, быть может, представляет собой только высшую форму того сладострастия, которое заставляет обитателей подполья наслаждаться унижением.

Роман «Идиот», который Достоевский стремился сделать произведением светлым, оказывается наиболее мрачным из всех, единственным, которое заканчивается нотой отчаяния. Представляя собой последнее усилие создать чисто человеческое и вполне индивидуализированное совершенство, роман обратился против своей собственной «идеи». Мы снова встречаем здесь, но уже на более высоком уровне, выводы «Записок из подполья». Крах первоначальной идеи — это триумф другой, более глубокой, которая является идеей от-

чаяния только потому, что не выявилась еще во всей своей полноте. Такой крах не мог бы стать итогом посредственного произведения, он, таким образом, свидетельствует о самом блестящем литературном успехе. «Идиот» — это одна из вершин творчества Достоевского. Его «экспериментальный» характер придает ему экзистенциальную глубину, которой наделены очень немногие произведения.

Вторым образцом для Мышкина является Дон Кихот, пересмотренный и исправленный романтизмом, то есть опять же «идеалистическая» и патетическая жертва своего собственного совершенства. Этот Дон Кихот не является Дон Кихотом Сервантеса, так же как скопированный с него Мышкин не является «подлинным» Мышкиным. Именно благодаря краху идеи совершенства Достоевский, без всякого сомнения, становится равным Сервантесу. За романтическим псевдосовершенством всегда можно увидеть одних и тех же демонов. Популярная интерпретация «Идиота» вытесняет этих демонов и впадает в слащавость. Все кинематографические Мышкины, которых влюбленно пожирают глазами красивые дамы в кринолинах, Мышкины, всегда исключительно «духовные», с их страдальческой меланхолией и вечной бородкой, скрывающей пол-лица, отсылают нас к той идее романа, которую Достоевский в конце концов отбросил.

* * *

Откуда происходит непонимание между Мышкиным и *Другими*? Надо ли всю вину за это возложить на *Других*? Катастрофические последствия любого вмешательства князя Мышкина почти неизбежно заставляют нас задаться этим вопросом. Когда генерал Иволгин начинает бахвалиться, Лебедев и остальные собутыльники без колебаний прерывают его, и это удерживает старого хвастуна в определенных границах. Мышкин же его не прерывает; и генерал заходит в своих бреднях так далеко, что уже больше не может верить в собственную ложь. Мучимый стыдом, спустя некоторое время он умирает от апоплексического удара.

Чтобы оценить глубокую двойственность князя Мышкина, надо осознать тесные связи этого персонажа со Ставрогиным

из романа «Бесы». Два этих человека представляют собой антитезу друг другу. Оба они аристократы, утратившие свои корни; их не затрагивает то неистовое волнение, которое они вызывают. Оба являются мастерами в той игре, выиграть которую не стремятся. Но Ставрогин, в отличие от Мышкина, человек жестокий и бесчувственный. Страдания других оставляют его равнодушным, если только не доставляют извращенного удовольствия. Он молод, красив, богат, умен; он получил все дары, которыми природа и общество могут наделить человека. Вот почему его жизнь протекает в полнейшей скуке: у него больше нет желаний, потому что он получил все.

Здесь необходимо отказаться от традиционного взгляда, настаивающего на «автономии» художественных персонажей. Черновики Достоевского показывают, что Мышкин и Ставрогин имеют общее происхождение. Эти два персонажа воплощают противоположные ответы — поскольку последние имеют гипотетический характер — на один и тот же вопрос, который касается духовного смысла безразличия. За этим абстрактным литературным выражением надо увидеть то исследование сознания, которое началось в «Записках» и будет углубляться вплоть до «Братьев Карамазовых».

Какова ситуация самого Достоевского в период создания «Идиота» и «Бесов»? Разоблачение подполья для него — это разоблачение нигилизма. Религиозность Достоевского в этот период — это не что иное, как крайняя реакция против влияния Белинского, отказ от интеллектуального атеизма, который, подобно эпидемии, охватил всех русских интеллектуалов. Надо признать, что писатель поддался нигилизму, но надо также признать и то, что этот нигилизм представлял собой не только бремя, а был еще источником знаний и даже силы в мире, который все еще верит в прочность романтических ценностей.

Эффективность этого разоблачения подполья мы можем легко проверить в сфере литературы. Этот период является наиболее плодотворным в творчестве Достоевского, и произведения, которые появляются в это время, бесконечно превосходят предшествующие. «Живучесть», которую Достоевский обнаружил в себе после освобождения с каторги, никогда его не подводила. Но его жизнь, всегда неустойчивая и

неупорядоченная, проходит в то время через высшую степень неустойчивости и беспорядка. Энергия нигилизма, кажется, в первую очередь направлена против самых разнообразных форм саморазрушения.

Но есть и еще кое-что; если Достоевскому приходится играть роль побежденного, как, например, раньше, в 1860-х годах, в отношениях с Аполлинарией Сусловой, ему удастся сыграть ее так, как не удавалось никогда прежде. Отныне его личность человека и писателя изо дня в день заявляет о себе все более уверенно; он уже оказывает влияние на самые разные части общества. И на этот раз это не минутная вспышка, не быстро рассеявшаяся иллюзия, как в 1846 году. Многие аспекты его существования избавляются от того приклеивания, того увязания в *Другом*, которое определяет подполье. Создание таких персонажей, как Мышкин и Ставрогин, отражает это изменение. Теперь Достоевский в той же и, возможно, еще большей мере интересуется характерами тех, кто господствует, а не только тех, кто подчиняется. Порой может вызвать удивление то, что писатель объединил в себе такие противоположности, как Мышкин и Ставрогин. И здесь возникает вопрос — не была ли личность самого автора совершенно монструозна? Но надо осознать, что разница между Мышкиным и Ставровиным одновременно и огромна, и крайне незначительна. В конце концов она приводит нас к вопросу о точке зрения.

Видя тот замечательный успех, который наивность Мышкина имеет у женщин, его соперник в борьбе за благосклонность Аглаи задается вопросом, не является ли князь на самом деле не самым простодушным, а самым хитрым и дьявольски коварным из всех людей? Нечто аналогичное мы видим в «Бесах». Полубезумная, но в то же самое время просветленная Хромоножка, на которой Ставрогин женился из одной бравады, видит сначала в нем героя и святого, который должен однажды спасти Россию. Поэтому можно задаться вопросом, не является ли Мышкин Ставровиным и, наоборот, не является ли Ставрогин Мышкиным? Хотя самая крайняя гордость и не встречает препятствий и не попадает в ловушку мазохизма, ее, как правило, сложнее всего осознать, поскольку она в действительности отвергает те обычные формы удов-

летворения, которых требует тщеславие. Она легче смешивается со смирением, чем все промежуточные позиции. В результате нет ничего легче, чем составить ложное представление об этих двух крайностях, в отношении как самого себя, так и других.

Это не значит, что Достоевского надо последовательно (или поочередно) воспринимать то как Мышкина, то как Ставрогина, однако эти два персонажа представляют собой предельное художественное развитие противоположных точек зрения, между которыми колебался писатель, размышляя над моральной значимостью своего собственного поведения.

Замысел «Идиота», стремление создать героя, которого от других отделяет не его несовершенство, а совершенство, означает утверждение своей собственной невинности, перекладывание всей вины на других. И наоборот: замысел «Бесов», стремление создать героя, чье безразличие является формой моральной и духовной деградации, — значит отвергнуть этот род оправдания, отказаться видеть какое-либо превосходство в той ясности, которая разбирает и собирает механизмы подполья. «Безразличие» не доказывает, что была одержана победа над гордостью, оно доказывает только то, что рабство было обменено на господство; роли поменялись, но структура межсубъектных отношений остается той же самой.

Это двойное творение (романы «Идиот» и «Бесы») довольно хорошо выявляет тот тип человека, которым был сам Достоевский. Он не может удовлетвориться, как это делает господин Тэст, той относительной автономией, которой он достиг, чтобы одержать победу над подпольным хаосом. Ему недостаточно видеть, как вечное непонимание между *Я* и *Другим* разыгрывается не в ущерб ему, а на пользу. Само это непонимание кажется ему невыносимым. Нигилизм не может убить в нем необходимость общения и единения.

Мышкин и Ставрогин — это, в сущности, два противопоставленных друг другу образа самого автора. «Идиот» и «Бесы» — это романы, содержащие в себе центр притяжения, вокруг которого вращается их романтический мир. В этом можно увидеть образ эстетического творения. Но смысл этого твор-

чества меняется от одного романа к другому. Если, создавая «Идиота», Достоевский не вышел за пределы первоначальной идеи совершенного человека, то можно утверждать, что «Бесы» по отношению к «Идиоту» являются тем же, чем «Записки из подполья» по отношению к «Униженным и оскорбленным». Здесь обнаруживается новый перелом, происходящий на уровне более высоком, нежели первый, эстетические и духовные плоды которого будут в результате еще более замечательными.

Этот краткий анализ лишь слегка касается «экзистенциального» значения рассматриваемых произведений; чтобы говорить о нем, потребовалось бы в частности принять в расчет всех второстепенных персонажей. Здесь мы только стремимся показать, что творчество Достоевского всегда связано с лихорадочным вопрошанием, которое касается самого создателя и его отношений с другими. Персонажи — это всегда X и Y уравнений, призванных определить эти отношения.

* * *

Для Ставрогина тоже существуют свои *образцы*. Можно, не отрицая глубоко субъективного характера художественного творчества, опознать заимствованные из них элементы. Знание самого себя постоянно опосредуется знанием других. Следовательно, различие между «автобиографическими» персонажами и персонажами, которые таковыми не являются, оказывается поверхностным; оно определяет только поверхностные произведения, те, которым не удалось ни выявить уже существующие отношения медиации между *Я* и *Другим*, ни сделаться инструментом новых отношений медиации. Если произведение является по-настоящему глубоким, то можно говорить об «автобиографии» не больше, чем об «изобретении» или «воображении» в обычном смысле этих слов.

Важным образцом для фигуры Ставрогина является Николай Спешнев, один из членов кружков Петрашевского, революционной группы, за участие в которой писатель заплатил четырьмя годами каторги. Сын богатого землевладельца, Спешнев долгое время путешествовал по Европе. Современники единодушно свидетельствуют о нем как о человеке, чья

«байроновская» манера поведения, одновременно блистательная и зловещая, напоминает персонажа «Бесов». Петрашевский называл Спешнева «человеком под маской», а Бакунин восхищался его аристократизмом. Если верить гораздо более позднему рассказу С. Яновского, врача и друга Достоевского, в период своего участия в кружке Петрашевского Федор Михайлович признавался ему, что его связывают со Спешневым таинственные узы: «Теперь я с ним и его <...>, — утверждал писатель. — У меня с этого времени есть свой Мефистофель»³².

Спешнев, судя по всему, играл для Достоевского роль, в чем-то схожую с ролью Шидловского несколькими годами ранее. Именно эти отношения учителя и ученика устанавливаются в романе между Ставрогиным и остальными бесами. Подпольный миметизм, подражание сопернику, часто отмечавшееся в предшествующих произведениях, приобретает в этом романе интеллектуальное, духовное и даже «религиозное» измерение. Достоевский разоблачает иррациональный элемент, участвующий в распространении любой идеи, даже если эта идея стремится быть полностью рациональной. Новая точка зрения находит поддержку среди масс только в том случае, если она пробуждает энтузиазм, свойственный подлинно верующим.

Все бесы жадно ловят каждое слово «отрицательного» мессии, которым является Ставрогин. Все говорят о нем в религиозных категориях. Он их «свет», их «солнце»; они преклоняются перед ним, как «перед Всевышним»; их обращения к нему — это униженные мольбы. «Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? — говорит Шатов своему идолу. — Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин!»³³ Сам Верховенский, вся философия которого сводится к тому, чтобы только не дать себя одурачить, выражает готовность повиноваться этой загадочной личности: «Вы мой идол! Вы никого не оскорбляете, и вас все ненавидят; вы смотрите всем ровней, и вас все боятся <...> Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...»³⁴

Ставрогин для «Бесов» является тем же, чем надменный офицер для подпольного героя, — непреодолимым препятствием, которое человек в конце концов превращает в абсо-

лют, когда у него самого возникает желание сделаться абсолют. Тема препятствия, как и все подпольные темы, приобретает в «Бесах» почти мифическое измерение. Ставрогин соглашается драться на дуэли или, скорее, стать мишенью для человека, отца которого он тяжело оскорбил. Он проявляет такое равнодушие под пистолетом противника, что последний, совершенно выйдя из себя, уже не способен прицелиться. Именно это владение собой позволяет господствовать над подпольем.

Желание слиться с ненавистным соперником открывает здесь свое фундаментальное значение. Тот, кто преисполнен гордости, не может отказаться от стремления стать богом. Именно поэтому, осознавая собственную ненависть, он склоняет голову перед Ставровиным; он вновь и вновь наталкивается на это препятствие, поскольку верит только в него и хочет стать им. Беспредельное пресмыкательство подпольного героя, паралич, охватывающий его в присутствии соперника, его потрясенность конфликтом, который он сам спровоцировал, — все это, в перспективе «Бесов», становится, конечно, не рациональным, но совершенно доступным пониманию и логичным. «Мечта о жизни втроем» здесь особенно значима. Адепт отказывается завоевывать женщину, которую желает идол; он делается его слугой — есть искушение сказать — его сводником, в надежде, что тот позволит ему подобрать крошки с небесного пира.

Поскольку свойством идола является противодействие своим обожателям и их преследование, контакт с ним возможен только ценой страдания. Мазохизм и садизм являются таинствами подпольной мистики. Переносимое страдание открывает мазохисту близость божественного палача; причиняемое страдание дает садисту иллюзию, что он воплощает этого палача, отправляя его сакральную власть.

Поклонение бесов Ставровину является одной из тех тем, благодаря которым Достоевского иногда считают слишком *русским* для западного сознания. Однако Достоевский здесь ничего не добавляет к чисто психологическим описаниям подполья. «Бесы» эксплицируют смысл, который имплицитно уже присутствует во всех предшествующих произведениях. Нельзя ли, например, рассматривать поездку Труссоцкого

в Петербург как своего рода постыдное паломничество? Могут сказать, что это просто метафора. Возможно, но от метафоры к метафоре в конечном итоге заявляет о себе определенное и исключительно последовательное видение. «Противоестественные попытки» вечного мужа привести свою избранницу к ногам идола очень сильно напоминают жертвоприношения примитивных религий, варварские обряды, которые требуют от верующих поклонения крови, соитию и ночи. Бесы тоже приводят своих женщин в постель к Ставрогину.

Религиозный характер подпольной страсти обнаруживается уже в «Игроке», но там *учитель* описывается глазами женщины, и язык, который используется в этом произведении, нас не удивляет, поскольку это целиком и полностью язык западной поэтической традиции. Но не следует забывать, что трубадуры заимствовали этот язык из христианской мистики и великие поэты западного мира от Средних веков до Бодлера и Клоделя никогда не смешивали эту мистическую образность с простой риторикой; они всегда умели сохранять или открывать заново в своих произведениях что-то от изначальной силы сакрального, присущего этому языку, либо ради наслаждения им, либо ради разоблачения его кощунственных смыслов. За риторикой страсти, которую Достоевский использует начиная со своих ранних произведений, он открывает теперь всю глубину идолопоклонничества; он разом проникает в метафизическую истину своей собственной судьбы и восходит к глубоким источникам западной поэтической мистики.

Подпольная жизнь — это исполненное ненависти подражание Ставрогину. Последний, чья фамилия означает «несущий крест», занимает для бесов место Христа. Вместе с Петром Верховенским он воплощает Дух разрушения и вместе со старшим Верховенским, отцом Петра и духовным отцом Ставрогина (чьим воспитателем он был) своего рода демоническую антитроицу. Мир ненависти в мельчайших деталях пародирует мир божественной любви. Ставрогин и бесы, которых он увлекает вслед за собой, ищут спасения «наоборот», что на языке теологии называется проклятием. Достоевский вновь, но уже в перевернутом виде, открывает вели-

кие символы Писания, какими их разрабатывала патристика и средневековая экзегеза. Духовные структуры также являются *двойниками*. Все образы, метафоры и символы, при помощи которых они описываются, имеют двойное значение, их надо интерпретировать в их внутренней противопоставленности, в соответствии с которой структуры оказываются ориентированными либо на высокое, на единство, на Бога, как в христианской жизни, либо на низкое, как в «Бесах», то есть на дуальность, которая ведет к раздроблению и наконец к полному уничтожению личности.

Ставрогин является для бесов тем же, чем женщина — для любовника, соперник — для ревнивца, рулетка — для игрока и чем для Раскольникова является Наполеон, в котором уже Гегель видел «живое воплощение божества». Ставрогин — это синтез всех предшествующих подпольных отношений. Романист здесь ничего не прибавляет и ничего не убавляет; точность, которую он демонстрирует, — это точность феноменолога, извлекающего сущность или причину из всего ряда феноменов. Нельзя сказать, что он интерпретирует их: само сближение этих феноменов открывает их глубокое тождество, позволяет мгновенно схватить множество разрозненных допущений в одной блистательно явленной очевидности.

Человек, восстающий против Бога, чтобы поклоняться самому себе, в итоге всегда приходит к тому, что поклоняется *Другому*, Ставрогину. Эта самая основная и в то же время глубокая интуиция довершает метафизическое преодоление подпольной психологии, начатое в «Преступлении и наказании». Раскольников — это, по существу, человек, не сумевший занять место бога, которого он убил, в то время как смысл его поражения все еще остается скрытым. Этот смысл выявляют «Бесы». Ставрогин, очевидным образом, не является ни богом *в себе*, ни даже *для себя*. Единодушное почитание бесов представляет собой почитание рабов и как таковое лишено всякой ценности. Ставрогин — это бог *для Других*.

Достоевский — писатель, а не философ. Он создает такого персонажа, как Ставрогин, не потому, что на интеллектуальном уровне сформулировал для себя единство всех подпольных феноменов; напротив, он достигает этого единства, потому что создал Ставрогина. Подпольная психология об-

наруживает тенденцию к все более стабильным и ригидным структурам. Господство привлекает господство, а рабство привлекает рабство. Не имея желаний, господин встречает вокруг себя только рабов, и, встречая вокруг себя только рабов, он не испытывает никаких желаний. Такова неумолимая логика подпольной психологии, которая ведет к метафизике.

Тем не менее интуиция Достоевского имеет и философскую значимость. Она взывает к диалогу со всем западным индивидуализмом от Декарта до Ницше. Она взывает к этому диалогу тем более настойчиво, что у двух великих пророков индивидуализма мы обнаруживаем опыт Двойника, очень схожий с опытом Достоевского.

Для того чтобы выявить все раздвоения, которые содержит картезианский опыт, нам нужно опереться на биографию Декарта, написанную Байе, как это делает Жорж Пуле, в одном из эссе своей книги «Исследования человеческого времени»³⁵. Критик показывает, что «в опьянении Декарта есть... как темная сторона, так и светлая... Эти две стороны... трагически разъединены». Сознание философа захвачено «движением маятника»; оно подвержено «циклотимическим колебаниям». Пуле говорит даже о «враждебном брате», которого философ скрывал в своей груди. Он описывает «великое несчастье времени, разорванного между сознанием, которое располагается во вневременном, и остальным человеком, живущим только в смутной и невнятной длительности». Рядом с «господствующим» Декартом есть Декарт «сбитый со своего пути силой, которая господствует над ним и превосходит его». Иначе говоря, «мы вступаем в сумрачный край тревоги... который подпольно существует в нас и воздействие которого на нас никогда не прекращается». Надо понимать, что этот опыт подпольного раздвоения тесно связан с тем наиболее фундаментальным, что существует в философской манере Декарта. «Единое по своей цели, его исследование было двойственным по методу».

Байе описывает нам странную походку Декарта, какой она представлялась ему самому в его «Сне»: «Думая, что он идет по улицам, он был вынужден переносить тяжесть своего тела на левую сторону, чтобы двигаться к тому месту, куда он хотел идти, поскольку чувствовал величайшую слабость с правой стороны, на которую не мог опираться».

Жорж Пуле видит в этой манере «символический образ жизни, разделенной надвое». Как не вспомнить здесь об Иване Карамазове, возможно самом «раздвоенном», из всех персонажей Достоевского, у которого тоже неровная походка? Алеша смотрит, как уходит его брат, и видит, что его правое плечо ниже, чем левое.

В биографии Байе также есть фрагмент, который словно описывает галлюцинацию из повести «Двойник»: «Заметив, что он, не поздоровавшись, прошел мимо одного человека, с которым был знаком, он хотел вернуться, чтобы поприветствовать его, но ветер, дувший в сторону церкви, с силой отбросил его назад».

Эта безмолвная встреча также напоминает известное видение в Рапалло (январь 1883 года), «подарившее» Ницше его персонажа Заратустру. На дороге в Портофино писатель видит своего героя, который обгоняет его, не сказав ни слова. Ницше вспомнил это странное событие в стихотворении, не оставляющем сомнений относительно природы этого опыта:

И вдруг, подруга, Одно стало Двумя // — и Заратустра прошел
мимо меня...³⁶

На протяжении всей своей истории западный индивидуализм постепенно принимает на себя полномочия, которые в средневековой философии были полномочиями Бога. Это не вопрос философского метода, временного пристрастия к субъективному; со времен Декарта уже нет другого исходного пункта, кроме *cogito ergo sum*. Канту, за счет совершенно произвольного компромисса, удавалось какое-то время удерживать закрытыми шлюзы индивидуализма, но правда в итоге должна была вырваться наружу, — и это произошло. Абсолютный идеализм и прометеевское мышление будут толкать картезианство к его крайним следствиям.

Что это за всемогущая власть, которая, с наступлением эпохи современности, наследуется не людьми вообще и не суммой всех индивидов, но каждым из нас в отдельности? Что это за Бог, который постоянно умирает? Это Иегова Библии, ревнивый бог евреев, который не терпит соперников. Это вопрос далеко не только исторический и академический.

Речь на самом деле идет о смысле того предприятия, которое целиком относится к каждому из нас. Здесь исключен всякий плюрализм. Это особое качество западному индивидуализму придает единственный и неповторимый Бог иудеохристианской традиции. Каждая субъективность должна основывать существование реального на своей тотальности и утверждать *я емь тот, кто я емь*. Современная философия признает это требование, превращая субъективность в единственный источник бытия, но это признание остается абстрактным. Ницше и Достоевский — единственные, кто поняли, что это, в сущности, сверхчеловеческая задача, тогда как она налагается на всех людей. Самообоожествление и распятие, которое им подразумевается, образуют непосредственную реальность, повседневный хлеб всех мелких петербургских чиновников, которые напрямую переходят от средневекового мира к современному нигилизму.

В действительности все дело здесь заключается в том, чтобы знать, *кто* будет наследником, единственным сыном мертвого Бога. Философы-идеалисты считают, что достаточно ответить — «Я», чтобы разрешить проблему. Но *Я* не есть объект, соседствующий с другими Я-объектами; оно создается своими отношениями с *Другим*, и его нельзя рассматривать вне этих отношений. Именно эти отношения и оказываются отравлены усилиями занять место библейского Бога. Божественность не может достаться ни *Я*, ни *Другому*; она постоянно является предметом спора между *Я* и *Другим*. Именно эта проблематичная божественность нагружает подпольной метафизикой сексуальность, честолюбие, литературу — одним словом, все межсубъектные отношения.

Мы больше не можем не признавать последствия этой метафизической интоксикации, поскольку они постоянно становятся все более тяжелыми. В скрытом, но опознаваемом виде эти последствия стали ощутимыми еще до наступления XX и даже XIX века. Быть может, первые симптомы нашей болезни следует искать в самом начале индивидуалистической эпохи, в той морали *великодушия*, которую развивают одновременно Декарт, первый философ индивидуализма, и Корнель, его первый драматург. Люсьен Гольдман очень точно заметил, что Декарт не может дать законное обоснование

своего принципа великодушия, поскольку не может вывести его из *cogito*³⁷.

Знаменательно, что рационалистический индивидуализм и иррациональная мораль великодушия появляются в связке друг с другом. Если мы рассмотрим это «великодушие» в перспективе «Бесов», мы, возможно, увидим здесь начало той «подпольной» динамики, моменты которой соответствуют метаморфозам морали и чувствительности, последовательно происходящим на протяжении всей современной эпохи.

Я, склонное к самообоожествлению, отказывается признавать ужасную проблему, которую ставит перед ним присутствие других; но это не значит, что оно не должно стремиться разрешить эту проблему на практическом уровне, вне философской рефлексии. На первой стадии этого процесса *Я* чувствует себя достаточно сильным, чтобы восторжествовать над соперниками. Но оно еще должно доказать самому себе свое превосходство. Для того чтобы доказательство, которое оно ищет, было удовлетворительным в его собственных глазах, надо, чтобы соперничество было честным. Очевидно, решение, которое здесь само напрашивается, — это великодушие. Надо уважать правила «честной игры» и добиться от *Другого*, чтобы он тоже их уважал, чтобы победитель и побежденный были четко отделены друг от друга. При этом, как правило, ссылаются на «общий интерес», поскольку надо замаскировать эгоистическую цель этого маневра. Мораль великодушия является, впрочем, гораздо менее «подпольной», чем те виды морали, которые придут ей на смену, но она является таковой уже постольку, поскольку *Я* подчиняет себя режиму *доказательства*. Оно действительно верит в свою собственную божественность, то есть в превосходство над другими, но оно верит в него недостаточно, чтобы обойтись без конкретного подтверждения; ему необходимо в этом убедиться.

Переход от картезианского «великодушия» к предромантической «чувствительности» связан с серьезным обострением конфликта между сознающими себя *Я*. *Я* не способно обратить *Другого*, всех *Других*, в рабство. «Божественность», которая на протяжении первого века индивидуализма была прикреплена к *Я*, отныне все больше смещается к *Другому*.

Стремясь избежать этой катастрофы, в противном случае неизбежной, *Я* пытается договориться со своими соперниками. Оно не отказывается от индивидуализма, но пытается нейтрализовать его последствия. Оно стремится заключить с *Другим* пакт о ненападении. В конце XVIII века все люди бросаются друг другу в объятия, словно для того, чтобы отсрочить великую ярость революции и торжество свободной конкуренции. Но это смягчение нравов чисто тактического происхождения; оно не имеет ничего общего с настоящей любовью.

Корнелевское «великодушие» приобрело оттенок истерии. Нет ничего удивительного в том, что в это время в литературе торжествуют садизм и мазохизм. Современники редко осознают происходящее, поскольку сами вовлечены в ту же самую диалектику. Дидро, например, приходит в восторг от «благородства» и «деликатности» персонажей Ричардсона. Разрыв между интерпретацией и объективным значением произведения напоминает здесь то, что мы видели в «Униженных и оскорбленных».

Именно в конце XVIII века христианство, просто-напросто отрицавшееся философами, в извращенном виде появляется в подполье. Именно тогда впервые распространяется эпидемия романтического «манихейства», которой не поддались только самые великие романисты. Литература становится «субъективной» и «объективной»; подпольные раздвоения умножаются. Несколько позже сам образ Двойника, присутствие которого соответствует пароксизму разрывания отношений между *Я* и *Другим*, проникает в творчество писателей, в наибольшей степени ощутивших тревожные веяния. Литература мобилизуется в конфликте *Я* и *Другого*; она начинает играть роль оправдания, которую мы отмечаем у нее и в наши дни. Руссо утверждает, что перед высшим судом он предстанет вооруженный своей «Исповедью»...

Незадолго до своего окончательного разрыва с Достоевским Белинский писал одному из своих друзей: «Из Руссо я только читал его "Исповедь" и <...> возымел сильное омерзение к этому господину. Он так похож на Достоевского, который убежден глубоко, что все человечество завидует ему и преследует его»³⁸.

Заключение Белинского несправедливо, но в самом этом сопоставлении кроется глубокая истина. Ясность видения гениального писателя не дана изначально, но завоевана, и если мы признаем, что творчество Руссо отражает, никогда не выявляя в полной мере, навязчивые идеи, вполне схожие с идеями русского автора, то поймем, что это завоевание не было предопределенным, а на самом деле свершилось почти чудесным образом. Самое главное произведение, посвященное «мечте о жизни втроем», — это «Новая Элоиза». Этот роман задействует те же элементы, что и «Униженные и оскорбленные», и его можно прочесть в перспективе «Вечного мужа». У Руссо, как и у Достоевского, навязчивая идея сексуальной неполноценности толкает *Я* к соперничеству, но в то же время препятствует тому, чтобы зайти в нем достаточно далеко; экзальтированное братание с *Другим* кое-как маскирует этот конфликт, но не упраздняет его. Новая Элоиза из Кузнецка менее элегантна, менее гармонична, больше раздражает, чем Новая Элоиза из Кларанса, но вызывает ничуть не меньшие переживания.

Хотя риторика «Униженных и оскорбленных» восходит к Руссо, про нее нельзя сказать, что она накладывалась на опыт, изначально схваченный в своей неприкрытой истине. Риторика и опыт оказываются едины. Именно это открывает сибирская переписка. Романтизм раннего Достоевского не должен восприниматься как обычная литературная ошибка, которая легко исправляется, когда писатель, наконец, открывает «свой собственный путь». Впрочем, пути и не существовало, поскольку его еще никто не проложил. Руссо не написал ничего равнозначного «Вечному мужу»; у французского романтизма есть своя «Исповедь сына века», но он все еще дожидается своих «Записок из подполья». Гениальное произведение Достоевского — это частица истины, внезапно появившаяся на необъятном пространстве самообмана. Ранний Достоевский, конечно, обманывает себя, но ложь, которую он повторяет, — это то, что ему нашептывают модные произведения, светские разговоры и чуть ли не сама природа. Этот Достоевский старается переживать отношения с самим собой и с другими на том же уровне сознания, что и образованные люди из его окружения. Но он именно потому не преус-

пел в этих попытках, что является плохим романтиком и в нем заключена возможность необычайной судьбы. Достоевский — плохой романтик не потому, что ему не хватает романтической сущности, а, напротив, потому, что он обладает ею в избытке, потому что он всегда готов ринуться в безумие или в гениальность. Он осознает себя кривляющимся двойником достойных и утонченных писателей вроде Тургенева, то есть всех прилежных учеников западного романтизма. Противоречия, свойственные романтизму, слишком сильны в нем, чтобы он мог держать их в узде. Подпольный герой описывает нам в «Записках» механизм этого поражения и приравнивает свой случай к русскому романтизму в целом. Русский, пишет он, не способен до конца выдержать позу «прекрасного и высокого»; он всегда обнаружит ту низменную часть себя, которую ему полагается скрывать. В итоге он, как настоящий мужик, может погрешить против хорошего вкуса, совершить какую-нибудь неслыханную выходку, которая разрушит достоинство и торжественность устроенного им представления.

Русское подражание европейским моделям всегда носит несколько натянутый характер, всегда готово впасть в пародию. Поэтому русским авторам приходится выбирать между самыми грубыми литературными приемами и вдохновенным реализмом. Великие русские романтики всегда демонстрировали по отношению к своим собственным литературным и духовным тенденциям такую прозорливость, которая очень редко встречается у западных авторов того же литературного направления. Пушкин пишет «Евгения Онегина», Гоголь — «Мертвые души», Лермонтов — «Героя нашего времени»; наконец, Достоевский, самый неуравновешенный из всех, несомненно, является и самым гениальным. Миметическое соперничество принимает у него такую острую форму, что его на долгое время не может скрыть ни одна из тех масок, которые присваивает писатель. Соответственно, Достоевский никогда не располагает тем минимумом равновесия и устойчивости, которые необходимы для создания просто «талантливое» произведения.

Россия 1840-х годов до некоторой степени «отстает» от Европы. Здесь показательным образом смешиваются роман-

тическое «барокко», руссоистская чувствительность, «Буря и натиск», романтизм 1830-х годов. Молодой Достоевский без разбора поглощает «Разбойников» Шиллера, «Собор Парижской Богоматери», «Чаттертона», Ламартина, Байрона и... Корнеля. Выбор этого последнего удивляет нас только потому, что мы привыкли тщательно разграничивать различные периоды нашей литературной истории. Переход от ребенка, заявившего в шесть лет: «Хочу быть богом», к подростку, который возвещает: «Собой владею я, и мир покорен мне»³⁹, совсем не так уж сложен. Этот же самый подросток одновременно писал своему брату Михаилу: «Теперь о Корнеле. Читал ли ты "Le Cide"? Прочти, жалкий человек, прочти и пади в прах пред Корнелем. Ты оскорбил его!»⁴⁰

Замечательно, что за период от отрочества до старости Достоевский прошел через все моменты той мифологии Я, которая разворачивалась на протяжении почти трех веков истории Западной Европы. Это чудесное потребление индивидуалистических мифов, впрочем, подтверждает единство современной чувствительности. Если начиная с «Записок из подполья» Достоевский описывает и преодолевает собственно романтические формы индивидуализма, то впоследствии его преследуют уже новые формы, и среди них прежде всего прометеевское сверхчеловеческое. В 1863 году русский писатель еще отставал на тридцать, пятьдесят или даже на сто лет от своих немецких или французских современников; через несколько лет он догонит и перегонит их всех, поскольку отбросит миф о сверхчеловеке еще до того, как он завладеет западным воображением.

* * *

Можно иногда прочитать, что религиозные предрассудки извратили смысл «Бесов» и что если бы писатель остался верен своим лучшим интуициям, то ему не удалось бы избежать нигилизма. Здесь заключена двойная ошибка. Первая состоит в отделении христианского символизма от романной структуры. Мы видели, что истины, с трудом извлекаемые из подпольной психологии, вызывают к этому символизму; они организуются через контакт с ним и открывают в нем соот-

ветствующую себе форму, — можно было бы сказать, свою естественную эстетическую форму. Это соответствие между символизмом и психологией тем более замечательно, что психология в творчестве Достоевского предшествует символизму. Романист не пытается «проиллюстрировать» принципы христианской веры; он подчиняется внутреннему динамизму своего собственного творения.

Вторая ошибка состоит в убеждении, что обращение к христианскому символизму несовместимо с нигилизмом. Соответствие между символизмом и психологией показывает нам, что современное сознание только то и обнаруживает, что остается схваченным христианской «формой», даже тогда, когда воображает, что преодолело христианство. Достоевский, пишущий «Бесов», так или иначе заклил рационализм, сциентизм и утилитаризм, которые в это время торжествуют по всей Европе, но этого нельзя сказать о нигилизме. Некоторые критики Достоевского склонны подгонять ритм его духовной эволюции либо потому, что стремятся поверхностно христианизировать его творчество, либо потому, что, напротив, хотят дехристианизировать его для своего удобства. Такое творчество представляет собой одновременно средство познания и инструмент исследования; следовательно, оно всегда вне самого творца; оно опережает его ум и его веру. Впрочем, сказать — это значит еще раз повторить, что Достоевский по своей сути — художник-романист.

Из безумия и краха «бесов» можно сделать вывод о христианском выборе писателя. Но что стоит этот вывод ввиду той безмерной литургии зла, которая разворачивается между началом и концом этого великого произведения? Банальности утилитаризма и современного прагматизма окончательно уничтожены, но история кажется отданной во власть inferнальных сил.

Бесы провозглашают победу Сатаны. Вера в силу дьявола должна иметь в качестве противовеса еще большую веру в силу благодати. Достоевского тревожит, что он не встречает в себе необходимой твердости. Писатель видит, что зачарован злом, и задается вопросом, может ли что-то хорошее явиться к нему из этого источника. Открывать повсюду присутствие Сатаны — не значит ли участвовать в его игре, содей-

ствовать его работе разделения еще успешнее, чем это можно было бы делать, вступив под его знамена? Возможно ли верить в дьявола, не веря в Бога? Этот вопрос, который Ставрогин задает Тихону, ведет нас к самой сердцевине произведения, это вопрос, который задает себе сам Достоевский.

Персонаж «Идиота» Лебедев — существо слабое и трусливое, но в то же самое время он толкователь Апокалипсиса, опьяненный пророческим пессимизмом. Он поразительным образом применяет священные тексты к современным событиям. У него есть ученики, и среди них — безобидный генерал, который только что умер. От самой мысли, что его уроки как-то связаны с этой смертью, наставник испытывает огромное удовлетворение.

Лебедев просто шут, но его шутовство связано с тем исследованием сознания, которое романист при посредстве различных персонажей осуществляет во всех своих великих произведениях. В «Идиоте» уже ощущается та обеспокоенность, которая в полную силу заявляет о себе в «Бесах» — произведении Достоевского, в наибольшей степени отмеченном духом апокалипсиса и пророческим пессимизмом. Художник спрашивает себя, не подмешал ли он что-то нечистое к своему негодованию и не проявляется ли здесь в новой форме вечная и горячая потребность в самооправдании, которую испытываем мы все. Мы должны увидеть в этом беспокойстве еще одно доказательство глубоко последовательного характера творчества Достоевского.

Для того чтобы выявить диалог романиста с самим собой, надо перестать склонять это произведение как в сторону скептицизма, так и в сторону монолитной и априорной веры, которая была бы, вероятно, противоположностью веры подлинной. Надо проследить за развитием и движением к Христу этого крайне требовательного религиозного сознания, которое не может удовлетвориться ни полумерами, ни уловками.

Из персонажей «Бесов» по политическим и религиозным взглядам, по характеру и даже по внешности больше всего напоминает своего создателя Шатов. Шатов — человек несуразный и некрасивый, но честный. В славянофильских и православных теориях раскаявшегося революционера мы узнаем идеологию, провозглашавшуюся романистом в его

«Дневнике писателя». Жена Шатова жила со Ставрогиным, но вернулась к своему мужу и родила ребенка. Мы встречаем Шатова накануне его убийства бывшими политическими товарищами; в семейном счастье Шатова различим отзвук того счастья и покоя семейной жизни, которые, наконец, узнал во втором браке сам Достоевский.

Ставрогину, спросившему Шатова, верит ли он в Бога, последний не отвечает прямо. Он верит в «Россию... в ее православию» и в «русского Христа»; он верит, что его «новое пришествие совершится в России»⁴¹. Он никогда не утверждает, что верит в Бога; он осмеливается сказать только то, что «будет веровать». Прежде чем утверждать, как это часто делают, что «признания» Шатова противоречат основной «идее» романа, следовало бы уточнить, в чем именно она состоит.

Идея Шатова, как и все идеи в головах «бесов», была заронена Ставрогиным. Это значит, что она остается зависимой от того нигилизма, который намеревается побороть. Она представляет собой не традицию, а идеологию традиции. Нигилизм является источником всех идеологий, поскольку он источник всех разделений и всех подпольных оппозиций. Вот почему все идеи, которые Ставрогин распространяет вокруг себя, противоречат друг другу. Шатов против западничества, против революции, против своих бывших друзей. Славянофильское кредо стремится быть полностью позитивным, но, вопреки видимости, *отрицание* предшествует в нем *утверждению* и определяет его.

«Признания» Шатова не открывают нам «неверия», которое было бы неизменным, скрытым под верой, наподобие того как бессознательное скрывается под сознанием: они воплощают моменты духовной диалектики Достоевского. По своему происхождению и функции славянофильская «идея» столь же далека от Христа, как во Франции была бы далека от него идеология Реставрации. Необходимо осознать это, чтобы двигаться по пути подлинного христианства.

Если бы рационалист, «человек из хрустального дворца», смог понять, что иудеохристианская форма укоренена в нем еще глубже, чем его собственное отрицание, он, несомненно, склонился бы перед этой тайной. Нигилист — это человек другого закала. Мироззрение «бесов», конечно, уже несовмес-

тимо с некоторыми грубыми опровержениями христианства, но оно утверждает трагическое поражение этой религии; следовательно, оно может прийти к более суровому обвинению, чем все прежние варианты критики христианства.

Такое обвинение и выдвигает инженер Кирилов. По его мнению, все зло происходит из желания бессмертия, которое неразумно зажег в нас Христос. Именно это желание, которое никогда не может быть удовлетворено, выводит из равновесия человеческую жизнь и ложится в основание подполья. Именно это желание одним махом хочет уничтожить Кирилов своим философским самоубийством. Он убьет себя не от отчаяния, что не бессмертен, как это делают многие другие, но чтобы обладать бесконечностью своей свободы, полностью принимая конечность своего существования. Подобно Раскольникову, Кирилов является героем ницшеанского склада, надеющимся преодолеть подполье благодаря самой большой и ничем не замутненной гордости, какую только можно помыслить. Это тот же самый конфликт, что и в «Преступлении и наказании», но нигилизм и христианство усилились здесь еще больше. Можно сказать, что они сообщают силу друг другу. Кирилов стремится к абсолюту, не убивая ближнего, как Раскольников, а убивая себя самого.

Чтобы понять «идею» Кирилова, надо признать в ней высшую форму этого «искупления наоборот», к которому более или менее сознательно стремятся все ученики Ставрогина. Смерть этого «беса» должна положить конец христианской эпохе, притом что сама она должна быть очень похожей на страсти Христа и в то же время совершенно отличаться от них. Кирилов настолько убежден в метафизической действительности своего жеста, что равнодушен ко всякой публичности: *Quidquid latet apparebit*⁴². Он не подражает Христу, он пародирует его; он не стремится соучаствовать в работе искупления, он ее исправляет. Подпольная амбивалентность доводится здесь до высшей степени интенсивности и духовного смысла; соперник, одновременно почитаемый и ненавидимый, — это сам Спаситель. Смиренному подражанию Иисусу Христу противопоставляется гордое и сатанинское подражание бесам. Так, наконец, выявляется сама сущность подполья.

4. Воскресение

Эпизод с Шатовым кладет начало преодолению славянофильской идеологии, а эпизод с Кириловым — преодолению нигилизма, которые будут осуществлены в «Братьях Карамазовых». Просветленность этого последнего романа очень далека от того, что мы находим в «Бесах». Дух Ставрогина проявляется в «Бесах» в мстительных карикатурах, которыми переполнено повествование, например, в образе Верховенского-старшего или писателя Кармазинова, в котором легко узнать Тургенева, вечного литературного врага Достоевского. Горечь, накопившаяся в начале литературного пути писателя, выходит здесь на поверхность. Несколько высказываний «бесов» идут от самого Белинского и могут быть найдены в его переписке. Критик объявляет, например, что он, «чтобы сделать счастливою малейшую часть его [человечества] <...> огнем и мечом истребил бы остальную»⁴³. Он признавался в радикальном атеизме: «В словах *бог* и *религия* я вижу тьму, мрак, цепи и кнут»⁴⁴, — писал он Герцену в 1845 году. Хотя Федора Михайловича приводили в ужас эти нападки на Христа, социальное мессианство Белинского оказало на него глубокое влияние.

Роман черпает свою фабулу из современных событий. Большой частью своего содержания он обязан воспоминаниям о кружке Петрашевского, но он весь целиком направлен против человека, который долгие годы был главным в жизни Достоевского. Не приходится сомневаться, что молодой писатель связывал с Белинским, спасителем, человеком, благодаря которому он восстал из небытия, сыновние чувства, которые не мог испытывать при жизни отца. После разрыва с кругом Тургенева Достоевский продолжал некоторое время посещать Белинского, но в конце концов критик, как и все остальные, невзлюбил своего бывшего протеже. Он отрицательно оценивал все его произведения, написанные после «Бедных людей», и даже отрекся от тех похвал, которые так неосмотрительно расточал его первому сочинению. Вот что он, например, писал одному из своих друзей о Достоевском после появления повести «Хозяйка». «Ерунда страшная! <...> Каждое его новое произведение — новое падение. <...> Наду-

лись же мы, друг мой, с Достоевским — гением! <...> Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате»⁴⁵.

Смешивая правду и ложь, трезвость взгляда и наивную гордость, это письмо само написано «из подполья». Даровав молодому писателю полноту существования, Белинский отрекся от своего недостойного сына и снова вверг его в ничтожество. С тех пор Достоевский испытывал к критику смесь восхищения и ненависти, которая типична для человека подполья. Если он начал бывать у настоящих революционеров, то не по сознательному убеждению, а чтобы с воинственным воодушевлением вступить в соперничество с неприступным образцом. В кружке Петрашевского, где была строгая конспирация, хотя и не имевшая конкретного характера, он был известен своими экстремистскими воззрениями. В то время он слыл за человека, «способного встать во главе бунтовщиков, размахивая красным флагом». Однажды он объявил, что сочувствует вооруженному восстанию русского крестьянства. Но его литературное творчество не доносит до нас этого политического неистовства. Цензура не может служить достаточным объяснением этого молчания. В 1848 году Достоевский опубликовал «Слабое сердце» и «Белые ночи». Тревога, обнаруживающая себя в этих произведениях, не имеет ничего общего с революционными движениями, которые потрясали тогда Европу и вызывали энтузиазм русской интеллигенции. Достоевский ведет в это время двойную жизнь: вся идеологическая сторона его жизни является подражанием Белинскому. Его публичная жизнь имеет своим источником подлинную зачарованность своим образцом.

15 апреля 1849 года Достоевский читал в кружке Петрашевского бунтарское письмо Белинского Гоголю. При этом присутствовал осведомитель, который в своих донесениях о кружке позже обвинит Достоевского в том, что тот вложил в это чтение исключительную страстность и убежденность. Достоевский, в свою очередь, совершенно искренне защищается против обвинения в том, что он одобряет текст письма, но аргументы, которые он использует, не выглядят убедительными: «Тот, кто донес на меня, может ли сказать, к которому из переписывавшихся лиц я был пристрастнее? [Белинскому

или Гоголю?]> Теперь я прошу взять в соображение следующее обстоятельство: стал ли бы я читать статью человека, с которым был в ссоре именно за идеи (это не тайна; это очень многим известно), да еще писанную в болезни, в расстройстве умственном и душевном, — стал ли бы я читать эту статью, выставляя ее как образец, как формулу, которой нужно следовать? <...> Я прочел всю переписку, воздержавшись от всяких замечаний и с полным беспристрастием»⁴⁶. }

У доносчика на руках были все козыри. Зачем ему включать в свой отчет ложь, которая могла бы только заставить в нем усомниться? Он говорит правду, и мы, вместе с Анри Труайя, можем удивляться тому, что Достоевский заставляет служить «свой голос и свой талант прозе *врага*»⁴⁷. Бесполезно, однако, искать объяснения этой загадки на уровне идеологии. Белинский — это метафизический соперник, чудовищный идол, в которого Достоевский тщетно пытается воплотиться. Ненависть не является несовместимой со страстным подражанием; она даже представляет собой его неизбежное дополнение. Два чувства кажутся противоречивыми только на первый взгляд, или, скорее, ключ к этому противоречию надо, как всегда, искать в подпольной гордости. Творчество Достоевского нельзя объяснить его биографией, но, в конце концов, благодаря его творчеству эту биографию можно сделать действительно понятной.

После своего освобождения с каторги Достоевский отворачивается от духовного наследства Белинского, сначала с сомнением, затем энергично и решительно. Достоевский обнаруживает, что революционные идеи, которыми он щеголял в молодости и за которые был осужден, никогда не были по-настоящему его собственными. Идеология «бесов» является в полной мере результатом копирования и подражания: «Ну и наконец, самая главная сила — цемент все связующий — это стыд собственного мнения»⁴⁸. Отказ от идеологии Белинского, как и отказ, в тот же самый период, от сентиментальной и романтической риторики, — это результат того безжалостного исследования сознания, которому мы обязаны всеми великими произведениями. Если Достоевский не передает нам всей истины, он, конечно, передает нам *свою* истину, когда связывает революционное поведение с авторитетом, во-

площенным в неотразимом соблазнителе, а не с подлинной страстью к свободе. Чувства, которые Белинский вызывал в своем молодом поклоннике, были с самого начала крайне мучительными. Будучи «усыновленным» мыслителем-космополитом, революционером и атеистом, Достоевский неизбежно ощущал, что он предает память своего отца, которого привели бы в ужас идеи Белинского. Влияние Белинского усиливало чувство сыновней вины по отношению к отцу.

Каждый раз, когда учитель побуждал пусть даже мысленно восставать против национальной и религиозной традиции, он казался своему ученику подстрекателем к новому *отцеубийству*. Связь Белинского и отцеубийства еще больше усиливалась кощунственным характером, который в царской России имело всякое посягательство или даже мысль о посягательстве на персону монарха, отца всех своих народов.

Мы уже рассматривали выше сексуальные и эмоциональные раздвоения: все они зависят от того сущностного раздвоения, которое открывает тема *отцеубийства*. Намеки на эту тему множатся начиная с «Хозяйки». Мурин, загадочный старик, убил родителей молодой женщины, которую удерживает под своей властью. Она, таким образом, становится его сообщницей. Повесть «Неточка Незванова» кажется особенно насыщенной неконтролируемыми психопатологическими элементами. Сон, которым заканчивается одна из частей повести, — это основополагающий текст, где переплетаются все элементы драмы Достоевского.

Мать Неточки Незвановой сначала выступает в роли тождественной той, которую играл отец Достоевского в жизни самого писателя. Неточка не любит эту грубую и суровую женщину, несчастья которой еще усилили ее печаль, но она обожает отца, бездарного скрипача, ведущего богемное существование. Мать заболевает и умирает от нищеты и истощения, но главным образом от отсутствия любви. Отец и дочь уезжают вместе, как два сообщника, но затем отец умирает и Неточку берут к себе в дом очень богатые люди. Однажды ночью, во сне, ей кажется, что она снова слышит поразительную и мучительную музыку, которую ее отец играл в тот вечер, когда умерла мать Неточки; она открывает дверь и оказывается в огромном ярко освещенном зале, среди огромной

толпы, собравшейся, чтобы послушать музыканта. Неточка медленно подходит к нему, и он смотрит на нее, улыбаясь; но в тот момент, когда он берет ее за руку, она в ужасе замечает, что этот человек — не ее отец, а его *двойник* и убийца.

Войти в круг Белинского было для Достоевского тем же самым, чем для его героини — войти в концертный зал. Но, как и у Неточки, его экстаз оказался непродолжительным и был оплачен удвоенной тревогой.

Меньше чем через год после окончательной ссоры с Достоевским Белинский умер. Мы не знаем точно, когда начались приступы эпилепсии, или псевдоэпилепсии, от которой Достоевский страдал всю свою жизнь, но два первых приступа, рассказами о которых мы располагаем, произошли, один, вскоре после убийства отца, когда он увидел похоронную процессию, которая, вероятно, напомнила сыну о трагическом событии, глубоко погребенном в его памяти; а второй — после объявления о смерти Белинского. Таким образом, круг неудач, смыкавшийся тогда вокруг Достоевского, является по своей изначальной сущности кругом отцеубийства. Писатель, вероятно, был не так уж далек от истины, когда утверждал, что четыре года каторги спасли его от безумия.

В жизни Достоевского существует какая-то фатальность отцеубийства. Молодой бунтарь становится вассалом Белинского, чтобы освободиться от своего отца, но опять попадает в сферу отцовства и отцеубийства. Белинский становится двойником отца, Спешнев — *двойником* Белинского и так далее. Все попытки освободиться лишь повторяют и делают еще более тесным первоначальный круг. Размышлять об отношениях отца и сына — значит вновь размышлять о подпольной структуре, об отношениях с ненавистным соперником, который одновременно является боготворимым образцом, но теперь это значит понять эту структуру на действительно изначальном уровне. Таким образом, нет «темы отца», которая прибавляется к предшествующим темам, есть воспроизведение и углубление всех этих тем. Здесь, наконец, мы подошли к самой болезненной точке, к месту, которое управляет всеми болезненными проявлениями, к объекту, который стремятся замаскировать все подпольные механизмы.

Проблема подполья и проблема отца начинают сближаться в «Подростке». Аркадий, непризнанный сын дворянина Версилова и крепостной Софьи, страдает оттого, что не принадлежит на законных основаниях семье своего отца, но не может игнорировать тот приговор, который выносит ему общество и который его угнетает. Так же как Дмитрий в «Братьях Карамазовых», вступающий в соперничество со своим отцом за Грушеньку, Аркадий соперничает с Версильовым за предмет своих желаний, генеральшу Ахмакову; но подлинной ставкой соперничества является отнюдь не она, а его мать, Софья, — мудрость, символически разрываема и раздваиваемая этим подпольным конфликтом. Так, последние мечты о «жизни втроем», которые описывает Достоевский, являются в прямом и переносном смысле первыми.

Рождение ребенка вне брака — законное и социально одобренное разделение, существующее внутри союза, и союз, существующий внутри разделения: то, чем характеризуются отношения отца и сына. Следовательно, внебрачный ребенок может символизировать и эти отношения, и всю подпольную жизнь в целом, которая является результатом этих отношений. Этот символ мы обнаружим у Сартра.

В зависимости от обстоятельств или минутного настроения Версильов может вести себя как герой или как негодяй. Аркадий узнает, например, что он ездил к неизвестной и бедной девушке, поместившей в газетах объявление с предложением давать частные уроки. Спустя некоторое время девушка повесилась. Аркадий, убежденный в развращенности Версильова, намекает на это дело в его присутствии, но тот, несколько не смутившись, сожалеет, что гордость девушки помешала ей принять его помощь. Аркадий, презирающий Версильова от всей души, спрашивает себя, не следует ли теперь им восхищаться? Его чувства к Версильову всегда носят характер крайностей. Он демонстрирует, безусловно, подпольную двойственность, но эта двойственность в каком-то смысле оправдана двойственной природой отца. Объективное раздвоение, как всегда, подтверждает, поддерживает и обостряет субъективное раздвоение. Отец, двойственный персонаж, передает свою раздвоенность сыну.

Версильов заключает в себе и Мышкина, и Ставрогина.

Таким образом, эти два персонажа, увиденные в перспективе «Подростка», воплощают новое индивидуалистическое искушение, новое усилие со стороны писателя сделать так, чтобы одна половина подпольного сознания преобладала, а другая была полностью исключена. «Идиот» и «Бесы» не свободны от «манихейства», поскольку Мышкин и Ставрогин обладают в этих романах отдельным существованием. В «Подростке», напротив, оба персонажа существуют только в соотношении друг с другом, за исключением восприятия Аркадия, который всегда задается вопросом, является ли его отец абсолютно хорошим или абсолютно плохим; но взгляд Аркадия как раз и не имеет никакой устойчивости. Вопросы, которые задает себе Аркадий, — те же самые, что ставил перед собой сам Достоевский в своих предшествующих произведениях. Эти вопросы он больше не задает, поскольку знает на них ответ. В Версиллове сосуществуют Мышкин и Ставрогин; то есть Версиров не является ни тем ни другим. Возможно, он жертва дьявола, но, однако, уже ни дьявол, ни бог. По мере того как Достоевский все дальше погружается в собственное прошлое, все отчетливее выявляется иллюзорный характер подпольной метафизики.

В «Подростке» Достоевский приступает к рассмотрению проблемы отца, но он не затрагивает проблему *своего* отца. Сколь бы конкретным ни было это произведение по отношению к предыдущим, оно остается абстрактным по отношению к «Братьям Карамазовым». Версиров аристократ, интеллектual, западник. Он все еще представляет ту сторону опыта Достоевского, которая связана с Белинским; и этот опыт пока еще остается раздвоенным на первичном уровне. Другая половина, сторона его собственного отца, также представлена в «Подростке», но в идеализированной форме приемного отца, Макара Долгорукого, таинственного скитальца. Мы находим здесь инверсию образов отца и различные формы «манихейской» транспозиции, позволяющие избежать сути проблемы и подсказывающие нам, каким ужасным внутренним препятствиям еще должен противостоять писатель.



Отцовский аспект проблемы подполья, который в «Подростке» все еще оказывается отодвинут на задний план, выходит вперед в «Братьях Карамазовых». Этот последний роман, представляющий собой шедевр писателя, полностью основывается на воспоминаниях о Михаиле Андреевиче Достоевском, человеке, убитом своими крепостными. Правда, отец писателя в некоторых отношениях отличался от старого Карамазова: например, он никогда не пренебрегал воспитанием детей. Поэтому не следует видеть в этом зловещем и отталкивающем старике *портрет* отца; у такого портрета, впрочем, не было бы той же ценности, какой обладает художественное творение. Это произведение обнаруживает не отца в себе, а отца для сына.

Соперничество отца и сына предполагает точное подобие. Сын желает того же, что желает отец. Гордость отца противодействует сыну и тем самым укрепляет его гордость. Отцеубийство, преступление сына-раба, совершаемое против отца-тирана, предстает подпольной трагедией *par excellence*. Поскольку отец и сын в каком-то смысле тождественны, отцеубийство одновременно является убийством и самоубийством; два преступления в основе своей не отличаются друг от друга. В этом фундаментальном ужасе объединяются все убийства и все самоубийства всех ранее созданных героев. Писатель возвращается к истоку всех своих кошмаров.

Внутри ненависти к *Другому* находится ненависть к *Себе*. За подпольными оппозициями находится тождество, которое лежит в их основании, тождество отца и сына. Сын ненавидит Отца в качестве *Другого*, и, на еще более глубоком уровне, Сын стыдится своего Отца в качестве своего собственного *Я*. Мы уже чувствуем, как этот стыд бродит вокруг Шатова в «Бесах», вокруг Аркадия в «Подростке», но его точный объект всегда ускользает от нас; только с появлением «Братьев Карамазовых» этот объект действительно предстал перед нами и одновременно стыд перестал быть вредоносным. Важная, но тайная роль, до сих пор подогревавшая это чувство, должна исчезнуть; больше ничто не будет уводить произведение в сторону насмешки и сарказма.

Стыд, объектом которого выступает отец, распространяется на русскую культурную традицию, на само национальное *бытие*. Ранний Достоевский устремляется в западничество, чтобы забыть своего отца и отцовское наследие. Западническая установка связана с отцеубийством; вот почему впоследствии Достоевский будет всегда видеть в нем самую настоящую измену. Он считает, что обнаружил у аристократов и стремящихся к реформам интеллектуалов желание забыть обычаи, культуру, сам язык России, короче говоря, желание освободиться от себя самого, чтобы стать *Другим*. Это странное желание, очевидно, происходит из подпольного обожествления *Другого*, и как раз у самого Достоевского оно приобретает наиболее напряженный характер. Романист еще раз «проецирует» свои собственные чувства на тех, кто его окружает, превращает свои навязчивые идеи в универсальную систему интерпретации. Это не означает, конечно, что его взгляд был неверен; возможно, он знал своих современников лучше, чем они знали себя сами. В самом деле, не является ли Достоевский человеком, *который доводит до предела в своей жизни то, что мы сами осмеливаемся довести лишь до половины?*

Достоевский чувствовал себя отвергнутым западниками; ему не удалось стать одним из них; ему не удалось убедить себя в своей невиновности. Вот почему, после того, как он отрицал свою причастность к бунту, он преисполняется сознанием своей виновности. И принимается защищать отцовское наследство с таким же рвением, с каким прежде на него нападал. Но если, едва очутившись в салоне Тургенева, Достоевский сразу чувствует, что в нем начинает говорить мужик, то он не может наблюдать настоящего мужика, не становясь при этом снова горожанином, интеллектуалом-космополитом — тем, кем он клялся никогда больше не быть.

В произведениях славянофильского периода бурное выражение восторга перед всем русским обнаруживает в себе тайное презрение. Нищета, жадность, беспорядок и бессилие воспринимаются как атрибуты русского бытия, то есть бытия самого Достоевского. Мы без труда можем констатировать, что, например, в «Игроке» недостатки, к числу которых Достоевский относит и свою страсть к игре и потери, которые

он при этом несет, — это недостатки всего русского народа. Некоторые фрагменты романа выдают «комплекс», весьма схожий с тем, жертвами которого сегодня являются некоторые интеллектуалы из «слаборазвитых стран»: «В катехизис добродетелей и достоинств цивилизованного западного человека вошла исторически и чуть ли не в виде главного пункта способность приобретения капиталов. А русский не только не способен приобретать капиталы, но даже и расточает их как-то зря и безобразно. Тем не менее нам, русским, деньги тоже нужны <...> следовательно, мы очень рады и очень падки на такие способы, как например рулетки, где можно разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь. Это нас очень прельщает; а так как мы и играем зря, без труда, то и проигрываемся!»⁴⁹

Оппозиция Европа—Россия сводится к различию между образцом-препятствием и его учеником. Достоевский этого периода не ощущает, что и в этой области различие является временным, обратимым, иллюзорным; в глубине души он стремится к тому, чтобы придать ему устойчивость и неизменность *сущности*. Но этот Достоевский является реакционером и славянофилом не больше, чем Достоевский 1848 года был революционером и западником. Не следует смешивать писателя, и особенно его гений, с колебаниями подпольного мятника. Вот почему все интерпретации, которые основываются на идеологии, остаются поверхностными; они остаются в плену бесплодных оппозиций, порожденных конфликтом между *Другим* и *Я*. Двойной идеологический экстремизм Достоевского — пример той самой *широты*, посредством которой он сам определял современного человека.

Достоевский не может ни к чему присоединиться надолго. И надо понимать, что все его «присоединения» имеют отрицательную направленность; он русский, но это против Запада; он бедный, но это против богатых; он виновен, но это против невиновных. Он везде чужой, чуждый русской жизни, от которой его отделяет его предназначение интеллектуала и художника, как и воспоминание о его отце, чуждом космополитической *интеллигенции*, которая, вместе со своими законами и особенно предрассудками, образует другое общество, где Тургенев точно так же чувствует себя в своей тарелке, как мужики в своих избах. Но сам Достоевский нигде не чувству-

ет себя в своей тарелке. Он всегда будет ненастоящим мужиком и ненастоящим интеллектуалом. В этом отношении *учитель* из романа «Игрок» — именно тот из его героев, на которого он походит более всего. В самом деле, этот персонаж оказывается вдвойне отчужден, вдвойне обездолен; это лакей-интеллектуал аристократов, утративших свои корни, он живет вне той среды, которая сама живет вне национальной жизни.

Федор Михайлович везде чувствует себя исключенным, парией, тем, кого никогда не приглашают, тем, кого охотно выставили бы за дверь, если бы имели несчастье пригласить. Однако не вызывает сомнения, что Федор Михайлович сам делал все возможное, чтобы вызывать у хозяев, особенно наиболее респектабельных из них, исключительно сильное желание его выставить. В глубине души все решения о его изгнании, вся реальная и воображаемая Сибирь кажутся ему вполне оправданными, так как его душа остается переполненной стыдом и угрызениями совести.

Стыд быть русским, стыд быть сыном своего отца, стыд быть Федором Михайловичем Достоевским, весь этот накопленный стыд выветривается и рассеивается в большом дыхании «Братьев Карамазовых». У человека, влюбленного в правду, подлинное прощение и отпущение грехов несовместимы с ложью. Сын обнимал отца так крепко, именно потому, что не осмеливался до сих пор посмотреть ему в глаза. Теперь надо взглянуть на все, надо, признавшись в своей собственной виновности, признаться в виновности отца; надо признать, что недостойность сына в качестве сына связана с недостойностью отца в качестве отца; надо написать «Братьев Карамазовых».

Десакрализировать отца — значит восторжествовать, наконец, над абстрактным бунтом, значит преодолеть то ложное преодоление, которым являются славянофильская истерия и реакционное неистовство. В последние годы отношение романиста к Белинскому значительно смягчается. Это отметили все критики; они также отметили, что его отношение к Европе и реформистским движениям изменилось. Они сделали из этого вывод, что поздний Достоевский начинает возвращение к западничеству и к идеям молодости. Однако, возможно, они сильно преуменьшили масштаб произошедшего.

Знаменитая речь о Пушкине целиком основывается на идее синтеза течений славянофилов и западников, то есть на преодолении оппозиции, которая оказывается вторичной. Именно это почувствовали слушавшие эту речь представители обеих партий, когда благодаря красноречию оратора ощутили на мгновение близость и бросились в объятия друг друга. В этой речи Пушкин представлен нам как подлинно универсальный художник, способный примирить в себе гении всех народов. Он более испанский, чем испанцы, более английский, чем англичане, более немецкий, чем немцы. Он делается всем для всех, так как, в сущности, не является ничем; он универсальный художник; он — сам Достоевский, который больше не испытывает стыда, но готов взять все на себя и в конечном счете принимает на себя фатальность неукорененности.

Нам могут возразить, что эта универсальность предстает здесь как специфически русское явление; преодоление, о котором мы говорим, в конечном итоге только усиливает панславизм писателя. Этого нельзя отрицать, и мы не думаем это отрицать. У позднего Достоевского присутствует такая смесь партикуляризма и универсализма, на которую люди XX века не могут смотреть без недоверия. Но нас интересует вовсе не абсолютная ценность его идей, а место, которое принадлежит им в общей эволюции романиста. Все указывает на то, что последний все более и более отказывается от идеологических модусов рефлексии. Вызывает сожаление, что это еще неполное преодоление привело, вероятно, к еще более тревожным формулировкам, чем те, которые относились к собственно славянофильскому периоду; не меньшее сожаление вызывает и то, что смерть их автора сделала эти формулировки окончательными; но остается сам факт отказа от славянофильской идеи, и нас интересует только он один.

Политические аспекты этого последнего перелома, впрочем, вторичны, так как именно политику готовится оставить позади Достоевский; все раздвоения подпольной псевдорефлексии смешиваются перед единством религиозного размышления, наконец достигшего своей зрелости.

Что означает для Достоевского конец бунта? Означает ли он окончательную и «искреннюю» приверженность ценно-

стям отца? Преуспел ли, наконец, Достоевский там, где он раньше потерпел неудачу? Мы, напротив, считаем, что Достоевский отказывается от ценностей отца и от всех других ценностей, которые его гордость в какой-то момент его жизни превратила в оружие против *Другого*. Здесь не может быть возвращения блудного сына на уровень, соответствующий его земному отцу. Мятеж плох не потому, что отвергает ту или иную ценность, а потому, что он так же малоспособен отвергать эти ценности, как и сохранять их. Отцеубийственная мысль движется от антитезы к антитезе, никогда не продвигаясь ни на шаг. В поисках абсолютного *Другого* она неизбежно впадает в *то же самое*. Бунт является двойным, двусмысленным и дьявольским, потому что он уважает то, на что нападает, и потому что он нападает на то, что уважает. Но он хорош, когда нападает на идолов, хотя и черпает свою силу в последнем и высшем идолопоклонничестве. Хорошо не иметь возможности примкнуть к чему бы то ни было, даже к русской традиции и даже к космополитической *интеллигенции*. Если эта последняя невыносима, то не потому, что лишена корней, а потому, что она не верна, в конечном счете, своему предназначению быть не укорененной ни в чем, потому что она находит кажущуюся устойчивость внутри противоречий, которые должны были бы привести ее туда, куда они ведут самого Достоевского: к полному и окончательному разрыву.

И тем не менее бунт никуда не годится; он не способен довести неукорененность до самого конца, то есть до свободы, которая приходит от Христа и которая возвращается ему. Именно этой свободы, наконец, достигает Достоевский благодаря Христу в «Братьях Карамазовых», и именно ее он прославляет в знаменитой Легенде о Великом инквизиторе.

* * *

Действие разворачивается в Севилье в конце XV века. Христос появляется на одной из улиц города, и вокруг него собирается толпа. Мимо проходит Великий инквизитор, который видит скопление народа и велит арестовать Христа. Когда наступает ночь, он посещает заключенного в его каме-

ре и доказывает ему в длинной речи безумие его «идеи»: «Ты желал основать свое царство на свободе, которую люди ненавидят и от которой они всегда бегут в идолопоклонничество, даже если восхваляют ее на словах. Надо было сделать людей менее свободными, а ты сделал их еще более свободными, тем самым преумножив число идолов и борьбу из-за идолов; ты обрек человечество на насилие, нищету и беспорядок».

Инквизитор предвидит, что будет воздвигнута новая вавилонская башня, более ужасная, чем прежняя, и предрекает, что и она будет разрушена. Великое прометеевское предприятие, плод христианской свободы, закончится «антропофагией».

Великому инквизитору известно все то, чему подполье, Ставрогин и Кирилов научили Достоевского. Заурядные рационалисты не находят никакого следа присутствия Христа ни в человеческой душе, ни в истории, но Инквизитор утверждает, что божественное воплощение сделало все только хуже. Пятнадцать прошедших веков и четыре грядущих столетия, ход которых он предсказывает, являются подтверждением его речи.

В отличие от Ницше и Фрейда Инквизитор не смешивает весть, которую принес Христос, с болезнью духа, к которой она приводит. Следовательно, он обвиняет Христа не в том, что тот недооценил человеческую природу, а в том, что переоценил ее, в том, что не понял, что невозможная мораль любви к ближнему неизбежно должна была привести к миру мазохизма и унижения.

Великий инквизитор не пытается покончить с идолопоклонничеством посредством метафизического акта насилия, как Кирилов; он хочет вылечить зло злом; он хочет привязать людей к незыблемым идолам и, в особенности, к идолопоклоннической концепции Христа. Д.Г. Лоуренс в знаменитой статье⁵⁰ обвинил Достоевского в «извращенности», поскольку тот вложил в уста жестокого Инквизитора то, что он, Лоуренс, считает истиной о людях и о мире. Ошибка Христа в глазах Инквизитора тем менее простибельна, что «он не имел недостатка в предупреждениях»⁵¹. Во время «искушений в пустыне» дьявол, этот «страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия», открыл спасителю и дал в его распоряжение три средства, способные обеспечить спокойствие,

благосостояние и счастье человечества. Эти три средства — «тайна, чудо и авторитет»⁵². Христос ими пренебрег, но Инквизитор и ему подобные приняли их и трудятся, во имя Христа, но в духе противоположном ему, ради пришествия земного царства, более отвечающего возможностям человеческой природы.

Соглашаясь с Достоевским, Симона Вайль видела в инквизиции архетип всех тоталитарных установлений. Конец Средних веков — это важнейший момент в христианской истории; повзрослевший наследник требует свое наследство, тогда как его опекуны правы в том, что относятся к нему с недоверием, но заблуждаются, стремясь бесконечно длить свою опеку.

Легенда вновь обращается к проблеме зла именно там, где ее оставили «Бесы». Подполье предстало в этом романе как крах и ниспровержение христианства. Быть может, нет никакой мудрости искупителя и его искупительной силы? Вместо того чтобы скрывать от себя свой страх, Достоевский говорит о нем открыто и придает ему необычайный размах. Он никогда не борется с нигилизмом, убегая от него.

Христианство разочаровало Достоевского. Сам Христос, очевидным образом, не отвечал его ожиданиям. Ведь существует, прежде всего, нищета, которую Христос так и не искоренил, существуют страдания, и к тому же он так и не дал всем людям «хлеб насущный». Он «не изменил жизнь». В этом заключается первый упрек; второй — еще более серьезен. Христианство не дает уверенности; почему Бог не посылает доказательства своего существования, знака, тем, кто хотел бы верить в него, но не может обрести веры? И наконец, самое главное, существует гордость, с которой невозможно совладать никакими усилиями, никаким смирением, гордость, которая иногда доходит до того, чтобы завидовать самому Христу...

Когда Достоевский определяет свои собственные претензии к христианству, он встречает на этом пути Евангелие, рассказ о трех «искушениях в пустыне»:

«Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал.

И приступил к Нему искуситель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих.

Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею.

Иисус сказал ему: написано также: не искушай Господа Бога твоего.

Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если, пав, поклонисься мне.

Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана, ибо написано: Господу Богу твоему поклонись и Ему одному служи»⁵³.

Это и есть три главных искушения Достоевского: социальное мессианство, сомнение и гордость. О последнем особенно стоит поразмышлять. Все, чего желает гордый человек, в конечном итоге сводится к тому, чтобы пасть ниц перед *Другим*, Сатаной. Если в жизни Федора Михайловича были моменты, когда он не уступал одному из этих искушений, то только те, в которые он изнемогал от всех трех одновременно. Поэтому именно к нему обращена эта необычайная весть об искушениях, Легенда — доказательство того, что в конце концов она была им услышана. Наличие в Евангелии текста, столь отвечающего его чаяниям, доставляет ему большое утешение. Вот знак, который он искал; именно это он очевидным и завуалированным образом говорит нам устами своего Инквизитора: «И можно ли было сказать хоть что-нибудь истиннее того, что он возвестил тебе в трех вопросах, и что ты отверг, и что в книгах названо “искушениями”? А между тем, если было когда-нибудь на земле совершено настоящее, громовое чудо, то это в тот день, в день этих трех искушений. Именно в появлении этих трех вопросов и заключалось чудо. Если бы возможно было помыслить, лишь для пробы и для примера, что три эти вопроса страшного духа бесследно утрачены в книгах и что их надо восстановить, вновь придумать и сочинить, чтоб внести опять в книги, и для этого собрать

всех мудрецов земных — правителей, первосвященников, ученых, философов, поэтов, и задать им задачу: придумайте, сочините три вопроса, но такие, которые мало того, что соответствовали бы размеру события, но и выражали бы сверх того, в трех словах, в трех только фразах человеческих, всю будущую историю мира и человечества, — то думаешь ли ты, что вся премудрость земли, вместе соединившаяся, могла бы придумать хоть что-нибудь подобное по силе и по глубине тем трем вопросам, которые действительно были предложены тебе тогда могучим и умным духом в пустыне? Уж по одним вопросам этим, лишь по чуду их появления, можно понимать, что имеешь дело не с человеческим текущим умом, а с вечным и абсолютным. Ибо в этих трех вопросах как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая и явлены три образа, в которых сойдутся все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на всей земле. Тогда это не могло быть еще так видно, ибо будущее было неведомо, но теперь, когда прошло пятнадцать веков, мы видим, что все в этих трех вопросах до того угадано и предсказано и до того оправдалось, что прибавить к ним или убавить от них ничего нельзя более»⁵⁴.

Легенда, в сущности, является только воспроизведением и разворачиванием евангельской сцены, о которой говорит Великий инквизитор. Именно это надо понимать, когда задается немного наивный вопрос о смысле того молчания, которое сохраняет Алеша в ответ на аргументы этого нового искушителя. Легенду нельзя «опровергнуть», поскольку, с христианской точки зрения, прав дьявол, Великий инквизитор, Иван. Мир отдан злу. У святого Луки дьявол утверждает, что ему предана вся земная власть «и я, кому хочу, даю ее»⁵⁵. Христос не «опровергает» это утверждение. Он никогда не говорит от своего имени; он укрывается за цитатами из Писания. Как и Алеша, он отказывается от спора.

Великий инквизитор думает, что возносит хвалу Сатане, но в действительности он говорит нам именно о Евангелии, именно Евангелие сохранило свою истину, после пятнадцати, и после девятнадцати веков христианства. И не только тогда, когда речь идет об искушениях, но и всякий раз, когда Легенда вторит евангельским словам: «Не думайте, что Я

пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее...»⁵⁶

Главная идея Легенды, идея той опасности, которую влечет для людей увеличение свободы или милосердия, возвещаемого Христом, опасности, которую Великий инквизитор отказывается разделить, — эта самая идея присутствует в тех местах Евангелия, которые неизбежно заставляют вспомнить метафизическое подполье Достоевского: «Когда нечистый дух выйдет из человека, то ходит по безводным местам, ища покоя, и не находит; тогда говорит: возвращусь в дом мой, откуда я вышел. И, придя, находит *его* незанятым, выметенным и убранным; тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и, войдя, живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого. Так будет и с этим злым родом»⁵⁷.

За мрачным пессимизмом Великого инквизитора намечается эсхатологическое видение истории, отвечающее на вопрос, который «Бесы» оставляют неразрешенным. Поскольку Христос предвидел бунт человека, он предвидел и те страдания и мучения, которые причинит его явление людям. Гордая уверенность оратора позволяет нам обнаружить новый парадокс, парадокс Божественного провидения, которое без труда расстраивает все расчеты бунтующего сознания. Усиление власти Сатаны не противоречит тому, что победа над ним уже одержана. Все в конечном счете должно привести к добру, даже служение идолам.

Если мир бежит от Христа, он сможет заставить служить само это бегство замыслу искупления. В разделении и противоречиях он осуществит то, чего хотел достичь в единении и радости. Стремясь к самообожествлению без Христа, человек сам водружает себя на крест. Именно свобода Христа, извращенная, но живая, порождает подполье. Каждая частица человеческой природы оказывается перемолота в конфликте между *Другим* и *Я*; Сатана, будучи в раздоре с самим собой, изгоняет Сатану; идола губят идолы; человек понемногу освобождается от всех иллюзий, в том числе от самых банальных представлений о Боге, уничтоженных атеизмом; он все более захвачен ускоряющимся вихрем; его все более

неистовый и обманчивый мир очевидным образом обнаруживает отсутствие Бога и потребность в нем. Поразительная череда исторических катастроф, невероятный каскад империй, царств, социальных, философских и политических систем, которые мы называем западной цивилизацией, расширяющийся круг, скрывающий под собой пропасть, в которую все быстрее и быстрее рушится история, — все это осуществляет божественный план искупления. Не тот план, который Христос выбрал бы для человека, если бы не уважал его свободу, а тот, который человек выбрал сам, отвергнув Христа.

Искусство Достоевского в буквальном смысле является пророческим. Оно является таковым не в том смысле, что Достоевский предсказывал будущее, но в подлинно библейском смысле; он неустанно разоблачает то, что избранный народ впадает в идолопоклонничество. Он открывает изгнание, раскол и страдания, которые становятся результатом этого идолопоклонничества. В мире, где любовь к Христу и любовь к ближнему составляют одно, настоящим пробным камнем становится наше отношение к другим. Именно этого *Другого* надо любить как самого себя, если мы не хотим превратить его в идола и ненавидеть из глубины своего подполья. Уже не золотой телец, а *Другой* создает угрозу соблазнения людей в мире, преданном Духу несмотря ни на что.

Между двумя формами идолопоклонничества, идолопоклонничеством *Ветхого Завета* и идолопоклонничеством *Нового Завета*, существуют те же различия и то же отношение аналогии, что и между жесткостью закона и универсальной христианской свободой. Все слова, которые описывают первое идолопоклонничество, аналогичным образом описывают и второе; вот почему пророческая литература Ветхого Завета продолжает оставаться живой.

Христианство, которое слова Инквизитора изображают «в перевернутом виде», так же как его равным образом «в перевернутом виде» изображают слова Сатаны в рассказе об искушениях, не имеет ничего общего с тем метафизическим «болеутоляющим», которым нас пытается привлечь буржуазное благочестие. Христос захотел сделать из человека сверхчеловека, но средствами, противоположными тем, которыми располагает прометеевское мышление. Следовательно, все

аргументы Великого инквизитора оборачиваются против него самого, как только мы начинаем их понимать так, как их действительно следует понимать. Именно на это чистосердечный Алеша обращает внимание своего брата Ивана, автора и рассказчика Легенды. «Все, что ты говоришь, это хвала Иисусу, а не хула»⁵⁸.

Христос добровольно освободился от всякого авторитета и всякой власти; он отказывается хоть малейшим образом воздействовать на человеческую волю; он желает, чтобы его любили ради него самого. И опять же это говорит именно Инквизитор; какой христианин хотел бы «опровергнуть» такие утверждения? Инквизитор видит все, знает все, понимает все; он слышит даже немой призыв любви, но не способен на него ответить. Что делать в этом случае, кроме как вновь подтвердить присутствие этой любви? Таков смысл поцелуя, которым Христос, не говоря ни слова, целует несчастного старика. Алеша также целует своего брата в заключение его рассказа, и тот, смеясь, обвиняет его в плагиате.

* * *

Дьявольский выбор Инквизитора — это только отражение дьявольского выбора Ивана Карамазова. Четыре брата — соучастники в убийстве своего отца, но виновнее всех Иван, так как именно он подлинный вдохновитель преступления. Внебрачный сын Смердяков — двойник Ивана; он им восхищается и страстно его ненавидит. Убить отца вместо Ивана — значит реализовать на практике смелые речи этого учителя бунта, значит предвосхитить его самые тайные желания, значит обогнать его на том пути, который он сам указал. Но этого пока еще человеческого двойника рядом с Иваном скоро заменит дьявольский двойник.

Галлюцинация двойника синтезирует, как мы видели, целый ряд субъективных и объективных явлений, свойственных подпольной жизни. Эта галлюцинация, одновременно подлинная и ложная, может быть воспринята, только когда явления раздвоения доходят до определенной степени интенсивности и серьезности.

Галлюцинация чёрта в феноменальном плане объясняется *новым усилением* психопатологических расстройств, порожденных гордостью, а в религиозном — воплощает метафизическое преодоление подпольной психологии. Чем больше человек приближается к сумасшествию, тем больше он приближается к истине, и если он не впадает в первое, то неизбежно должен прийти ко второму.

Какова традиционная концепция черта? Этот персонаж — отец лжи; следовательно, он одновременно истинный и ложный, иллюзорный и реальный, фантастический и обыденный. Он вне нас, когда мы думаем, что он внутри нас, и он в нас, когда мы думаем, что он вне нас. Хотя он ведет бесполезное и паразитическое существование, он морален и решительно является «манихейским» по своей природе. Он предлагает нам кривляющуюся карикатуру того, что есть худшего в нас. Он — одновременно соблазнитель и противник; он непрерывно противодействует желаниям, которые сам внушает, и, если он их вдруг удовлетворяет, то также лишь для того, чтобы обмануть нас.

Нет смысла подчеркивать отношения между этим чертом и двойником Достоевского. Личность черта, как и личность двойника, является не точкой отсчета, а конечным пунктом. Так же как двойник — это место и исток всех раздвоений, черт — место и исток всех одержимостей и других демонических проявлений. Объективное прочтение подполья ведет к демонологии. И этому не следует удивляться; мы на самом деле всегда находимся в этом «царстве Сатаны», которое не может обрести устойчивость, поскольку находится «*в раздоре с самим собой*».

Между двойником и чертом существует не отношение тождества, а отношение аналогии. Перейти от первого к второму — то же самое, что перейти от портрета к карикатуре; рисовальщик подчеркивает характерные черты и устраняет те, которые таковыми не являются; черт, пародист по преимуществу, — сам плод пародии. Художник подражает сам себе; он упрощает, схематизирует и становится сильнее в самом себе, чтобы все ярче представлять те значения, которыми проникнуто его творчество.

Следовательно, нет никакого разрыва, никакого метафизического скачка между двойником и чертом; переход от одного к другому неощутим, так же как был неощутим переход от романтических раздвоений к персонифицированному двойнику. Этот процесс исключительно эстетический. У Достоевского, как и у большинства великих художников, есть то, что мы могли бы назвать «операциональным формализмом», из которого не надо выводить формалистическую теорию искусства. Возможно, различие между формой и содержанием, всегда являющееся диалектическим, в действительности легитимно лишь с точки зрения творческого процесса. Совершенно правильно определять художника через его поиск формы, поскольку именно через посредничество формы он осуществляет проникновение в реальность, познание мира и себя. Форма здесь буквально предшествует смыслу, вот почему она дана в качестве «чистой» формы.

Следовательно, черт у Достоевского вызван непреодолимым стремлением выделить структуру нескольких фундаментальных навязчивых идей, создающих основу произведения. Идея черта не вводит никакого нового элемента, но она организует прежние более связным, более значащим образом; она оказывается единственной, способной объединить все наблюдаемые явления. Это не беспричинное вторжение сверхъестественного в естественный мир. Черт не представлен нам как *причина* явлений; он повторяет все идеи Ивана, который признает в нем «проекцию» своего больного мозга, но который доходит до того, что, как Лютер, запускает в него чернильницей.

Черт Ивана тем более интересен, что реализм его творца столь абсолютен. Никогда до братьев Карамазовых тема черта не соединялась с темой двойника; даже в «романтический» период мы не находим у Достоевского тех чисто литературных и декоративных сближений, которым столь охотно предаются немецкие писатели. Напротив, Достоевский уже думал о том, чтобы дать сатанинского двойника другому персонажу — Ставрогину, но этот двойник — это уже двойник Ивана. Как мы помним, начиная с «Бесов» подпольная психология в целом представляется Достоевскому перевернутым образом христианской структуры, именно ее *двойником*. Если Достоев-

ский временно отказался от своей идеи, то не потому, что романист сдерживал свой внутренний фанатизм, который вырвется на свободу в «Братьях Карамазовых», а потому, что опасался непонимания публики. Внутренняя потребность еще не была достаточно зрелой, чтобы преодолеть это препятствие.

В «Братьях Карамазовых» все было доведено до конца. Черт абсолютно объективирован, изгнан, заклят; поэтому он и должен присутствовать в произведении в качестве черта. Чистое зло выявляется и обнаруживает свое небытие; оно больше не пугает; отделенное от человека, которого оно преследует, оно кажется даже смешным и нелепым; оно только ночной кошмар.

Это бессилие черта не является ни на чем не основанной идеей; это истина, записанная на каждой странице произведения. Если Инквизитор способен высказать только то, что является добром, то только потому, что в отношении зла он зашел дальше, чем все его предшественники. Нет почти никакой разницы между *его* реальностью и реальностью тех, кто избран. Он выбирает зло со знанием дела. Почти все то, о чем он говорит, справедливо, но его заключения радикально ложны. Последние слова, которые он произносит, — просто-напросто переворачивание слов, которыми заканчивается Апокалипсис и весь Новый Завет; *Marana Tha* первых христиан — «Гряди, Господи!» — Инквизитор противопоставляет дьявольское «Не возвращайся, не возвращайся никогда!».

Это зло, которое является одновременно самым сильным и самым слабым, — зло, схваченное в его основаниях, то есть зло, открывшееся как чистый *выбор*. Крайняя степень дьявольской ясности — это также крайняя степень ослепления. Достоевский «Братьев Карамазовых» столь же амбивалентен, как и романтический Достоевский, но компоненты этой амбивалентности уже другие. В «Униженных и оскорбленных» риторика альтруизма, благородства и самоотверженности скрывала гордость, мазохизм и ненависть. В «Братьях Карамазовых» именно гордость выходит на первый план. Но неистовые речи этой гордости позволяют мельком увидеть добро, у которого во всем остальном нет ничего общего с романтической риторикой.

Достоевский позволяет говорить злу, чтобы вынудить его само опровергнуть и осудить себя. Инквизитор обнаруживает свое презрение к людям и свою жажду господства, которая толкает его к тому, чтобы пасть ниц перед Сатаной. Но это самоопровержение, это саморазрушение зла не должно быть совершенно явным, иначе оно утратило бы всякую эстетическую и духовную ценность; иначе говоря, оно утратило бы свою ценность *искушения*. Это искусство, образцом которого является Легенда, в самом деле можно было бы определить как искусство искушения. Все или почти все персонажи романа являются искусителями Алеши: его отец, его братья и Грушенька, соблазнительница, которая дает деньги недостойному семинаристу Ракитину, чтобы он привел к ней Алешу; сам отец Зосима, после своей смерти, превращается в новое искушение — быстрое разложение его тела шокирует наивную веру монашеской общины.

Но самый ужасный искуситель, конечно же, Иван, когда он представляет страдание невинных детей как повод для метафизического бунта. Алеша потрясен, но искуситель снова оказывается бессилён; сам того не ведая, он содействует торжеству добра, так как своими речами побуждает брата позаботиться о несчастном маленьком Илюше и его товарищах. Причины, отдаляющие бунтовщика от Христа, толкают к нему тех, кто открыт любви. Алеша хорошо знает, что боль, которую он испытывает при мысли о страдании детей, приходит к нему от самого Христа.

Между искушениями Христа и искушениями Алеши существует аналогия, которую подчеркивает параллелизм поцелуев двух искусителей. Легенда предстает как ряд концентрических кругов вокруг евангелического архетипа: круг Легенды, круг Алеши и, наконец, круг самого читателя. Искусство романиста-искусителя состоит в том, что он обнаруживает за всеми человеческими ситуациями возможность выбора. Романист является не дьяволом, а его адвокатом, *advocatus diaboli*; он проповедует ложь, чтобы вести нас к правде. Задача читателя состоит в том, чтобы осознать вместе с Алешей, что все то, что он только что прочитал, — это «хвала Иисусу, а не хула»⁵⁹.

Славянофильское и консервативное окружение Достоевского ничего этого не осознавало. Никто, кажется, не был по-

настоящему готов к такому простому и такому великому искусству. От христианского романиста ждали успокоительных формул, четко проведенных различий между хорошими и плохими людьми, «религиозного» искусства в идеологическом смысле слова. Искусство позднего Достоевского ужасающе двусмысленно с точки зрения бесплодных оппозиций, которыми полон мир, потому что оно ужасающе ясно с духовной точки зрения. Константин Победоносцев, обер-прокурор Святейшего синода, первый потребовал от Достоевского «опровержения», отсутствие которого продолжает огорчать или радовать стольких современных критиков. Не надо удивляться, если сам Достоевский в каком-то смысле одобряет это поверхностное прочтение своего произведения, обещая требуемое опровержение. Не автор, а читатель определяет объективное значение произведения. Если читатель не замечает, что самое сильное отрицание оказывается утверждением, откуда творец может знать, что это утверждение действительно присутствует в его произведении? Если читатель не замечает, что бунт и поклонение в конце концов совпали, откуда творец может знать, что это совпадение действительно осуществилось? Как он может проанализировать искусство, которым сам живет в этот момент? Как он догадается, что ошибается не он, а читатель? Он знает, в каком состоянии духа он написал свое произведение, но то, что получилось в итоге, ускользает от него. Если ему говорят, что результат, к которому он стремился, не замечен, то ему остается лишь признать это. Вот почему Достоевский обещает опровергнуть неопровержимое, чего он, впрочем, никогда не сделает с полным на то основанием.

Страницы, посвященные смерти старца Зосимы, прекрасны, но у них нет гениальной силы инвектив Ивана. Критики, пытающиеся склонить Достоевского в сторону атеизма, подчеркивают тот тяжеловесный характер, который у Достоевского всегда принимает изображение добра. Наблюдение это справедливо, чего нельзя сказать о заключениях, которые из него делаются. Те, кто требуют от Достоевского «положительного» искусства, видят в этом искусстве единственное адекватное выражение христианской веры. Но все дело в том, что это сами люди имеют жалкое представление либо об искус-

ве, либо о христианстве. Возможно, искусство крайнего отрицания и есть, напротив, единственное христианское искусство, приспособленное к нашему времени, единственное достойное его. Оно не заставляет слушать проповеди, так как наша эпоха их не терпит; оно оставляет в стороне традиционную метафизику, которую никто, или почти никто, не может принять; оно также основывается не на успокоительной лжи, а на сознании всеобщего идолопоклонничества.

Прямое утверждение в современном искусстве неэффективно, так как оно неизбежно напоминает невыносимую болтовню о христианских *ценностях*. Легенда о Великом инквизиторе избегает позорного нигилизма и отвратительной пошлости разглагольствований о ценностях. Это искусство, которое целиком появляется из трагического и выдающегося опыта писателя, за отрицаниями ищет утверждение. Достоевский не намеревается избежать подполья; он, напротив, углубляется в него так далеко, что там, на другой стороне, к нему и приходит его свет. *«Не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла»*⁶⁰.

* * *

Это искусство, обнаруживающее разделения и раздвоения идолопоклоннической гордости, уже само не является раздвоенным. Сказать, что оно открывает добро и зло как чистый выбор, — значит сказать, что в нем уже не остается махихейства. Мы чувствуем, что в любой момент Иван может спастись, а Алеша погибнуть. Чистота последнего, которая всегда находится под угрозой, не имеет ничего общего с неподвижным совершенством Мышкина. Нет больше ни плохих, ни хороших персонажей *в себе*. Есть только одна человеческая реальность. В этом и есть высшая форма того, что мы называли искусством «собираения вместе». Зло и добро здесь как чередующиеся голоса одного и того же хора. Какой бы жестокой ни была их борьба, она больше не может повредить гармонии целого. Великие сцены романа — это также фрагменты подлинной христианской эпопеи.

В произведениях о подпольной жизни события, как мы видели, часто происходят, когда на улице туман или снег,

смешанный с дождем. Эта двусмысленная и неопределенная погода межсезонья, эта двойственная погода во многих сценах «Братьев Карамазовых», и особенно в эпизодах детства, уступает место ветру, солнцу, ледяному холоду и сияющему снегу настоящих зимних дней. Чистый свет возвращает предметам четкость и самотождественность; холод все сжимает и стягивает. Эта здоровая и бодрая погода — время наконец-то завоеванного, обретенного единства.

Богатство и разнообразие произведения делает это единство особенно замечательным. Мы сможем лучше судить об этом, если задумаемся, почему различные гуманитарные науки, которые имеют дело с текстом романа, не способны согласовать друг с другом свои открытия. Социологи признают, например, в подпольном идолопоклонничестве форму фетишизма, пронизывающего социальные структуры, которые оставила в прошлом историческая эволюция. Они постараются объяснить все элементы романа тем фактом, что Карамазов принадлежит к феодальному обществу, находящемуся в стадии полного разложения. Психоаналитики возведут это же самое идолопоклонничество к эдипову комплексу. Социологи и психоаналитики резко ограничивают круг своих описаний. Они знают только свой узкий фрагмент, произвольно изъятый из реальности, и хотят всегда определять причины на том же уровне, что и наблюдаемые явления.

Достоевский нам показывает, что в прогнившем обществе Карамазовых не с рабами обращаются как с детьми, а с детьми всегда — как с рабами. Он нам показывает, как человек, травмированный в раннем детстве, привносит иррациональное в самые разные ситуации, превращая каждую из них в повторение первоначальной травмы. И он нам показывает, наконец, постоянное переплетение индивидуального поведения и коллективных структур. Романист — превосходный социолог и превосходный психоаналитик. Но эти два таланта у него не противоречат друг другу. Динамика явлений никогда не прерывается у него указанием на причину или систему причин. Бог Алеши не является причиной; он есть открытость миру и *Другому*. И именно потому, что романист никогда не замыкает круг наблюдения над явлениями, его сила заклания прошлого — необычайна.

В глубине всех вещей всегда есть человеческая гордость или Бог, то есть две формы свободы. Именно гордость сохраняет глубоко скрытыми мучительные воспоминания; именно гордость нас отделяет от нас самих и от других; индивидуальные невроты и подавляющие социальные структуры имеют своим истоком главным образом ожесточенную, окаменевшую гордость. Осознать гордость и ее диалектику — значит отказаться от членения реальности, это значит возвыситься над разделением знания на отдельные области и прийти к единству религиозного видения, которое одно лишь является универсальным.

Но чтобы овладеть этой диалектикой, нужно нечто иное, чем ум, нужна победа над самой гордостью. Никогда гордый ум не поймет слов Христа: *«Кто не собирает со Мною, тот расточает»*⁶¹. Гордость всегда направлена к расточительству и окончательному разделению, то есть к смерти; но принять эту смерть — значит возродиться к единству. Произведение, которое собирает, а не расточает, произведение действительно единое будет, следовательно, само иметь форму смерти и воскрешения, то есть форму победы над гордостью.

Изгнанный двойник, обретенное единство, — это ангел и зверь романтизма, которые исчезают, чтобы уступить место человеку в его целостности. Здравый смысл и подлинный реализм торжествуют над химерами подполья. Соглашаясь считать себя прежде всего грешником, писатель не отклонился от реальности, не погрузился в мрачное наслаждение; он открылся духовному опыту, о котором свидетельствует и за который в то же время вознаграждает его произведение.

Этот опыт не отличается по своей сущности от опыта святого Августина или Данте; поэтому структура «Братьев Карамазовых» близка структуре «Исповеди» и «Божественной комедии». Это структура воплощения, основополагающая структура западного искусства, западного опыта. Она появляется всякий раз, когда художнику удастся придать своему произведению форму духовной метаморфозы, которая его породила. Она не тождественна рассказу об этой метаморфозе, хотя может совпадать с ним; она не всегда заканчивается религиозным обращением, которого требовало бы ее полное развитие. Если мы бросим последний взгляд на творчество

Достоевского в перспективе «Братьев Карамазовых», мы констатируем, что эта форма, достигающая совершенства в этом последнем романе, не появляется вместе с ним, но является плодом медленного созревания.

Она впервые появляется в заключении «Преступления и наказания», снова пропадает в «Идиоте», произведении, которое несет на себе следы романтической бесплотности; опять утверждается в «Бесах», в описании смерти Степана Тимофеевича, являющейся духовным исцелением. Герой «Подростка», Аркадий, постепенно осознает ад, в который он погружен, и благодаря этому освобождается от него. Подполье появляется уже не как почти что неизменная ситуация, а как переход. Ненависть, которую оно внушает, исчезает вместе с ним, поскольку сама эта ненависть является подпольной. Но форма воплощения еще не получает развитие в этом романе, как это происходит, наконец, в «Братьях Карамазовых», где она больше не ограничивается одним персонажем и на этот раз совпадает с самим произведением.

Таким образом, у этой формы есть своя история, и эта история соответствует этапам духовного исцеления. Она может родиться только тогда, когда художник начинает выходить из подполья; она может достигнуть своего полного развития только с достижением полной свободы. Весь «романтический» период, следовательно, ретроспективно представляется нисхождением в ад, и Достоевский, пишущий «Униженных и оскорбленных», провоцирует нас задаться вопросом, который Алеша ставит в отношении брата Ивана: «Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти»⁶². Иначе говоря, с точки зрения «Братьев Карамазовых» не только отдельные произведения, но и все эти произведения вместе и сама жизнь романиста принимают форму смерти и воскрешения. Последний роман подхватывает все темы, всему подводит итог, все завершает, так как лишь он воплощает полноту этого воскрешения. И в той мере, в какой духовные поучения старца Зосимы передают религиозный опыт Достоевского, они также передают его эстетику, его видение истории и глубинный смысл всей его жизни.

«То, что вам кажется внутри себя скверным, уже одним тем, что вы это заметили в себе, очищается <...> Но предре-

каю, что в ту даже самую минуту, когда вы будете с ужасом смотреть на то, что, несмотря на все ваши усилия, вы не только не подвинулись к цели, но даже как бы от нее удалились, — в ту самую минуту, предрекаю вам это, вы вдруг и достигнете цели и узрите ясно над собою чудодейственную силу господя, вас все время любившего и все время таинственно руководившего»⁶³.

К НОВОМУ ПРОЦЕССУ НАД «ПОСТОРОННИМ»¹

Я всегда представлял себе Мерсо как человека, чуждого чувствам других людей. Любовь, ненависть, честолюбие, зависть, жадность и ревность — все это ему незнакомо. Он присутствует на похоронах своей матери с таким же бесстрашием, с каким на следующий день смотрит фильм с Фернанделем. В конце концов, Мерсо убивает человека, но как можно считать его настоящим преступником? Как может у этого человека быть какой-либо мотив для убийства?

Персонаж Мерсо воплощает нигилистический индивидуализм, который представлен в «Мифе о Сизифе» и который обычно называется «абсурдом». Мерсо одержим абсурдом, так же как некоторые, в совсем другом духовном контексте, осенены благодатью. Но слово «абсурд» здесь не является совершенно необходимым. Сам автор в предисловии к американскому изданию «Постороннего» определяет своего героя как того, *«кто не играет в игру»*², Мерсо «отказывается скрывать свои чувства», и тотчас же «общество чувствует себя под угрозой». Таким образом, герой оценивается положительно. Это не «отброс», не отщепенец; «это бедный, голый человек, влюбленный в солнце».

Несложно увидеть, в чем «Посторонний» противоположен такому роману, как «Преступление и наказание». Если Достоевский *одобряет* приговор, который выносится его герою, то Камю им *возмущается*. «Посторонний», стало быть, является произведением, провозглашающим невиновность и великодушие, возвышающимся над болотом нашей литературы, страдающей комплексом вины. Но проблема не так проста, как кажется. Мерсо не является единственным персонажем романа. Если он невиновен, тогда виновны судьи, которые выносят ему приговор. Представить суд как пародию на правосудие — значит в неявной форме предъявить обвинение судьям. Многочисленные критики открыто сформулировали этот обвинительный акт, как, впрочем, и сам Камю в своем

предисловии к американскому изданию «Постороннего». Представив смерть своего героя как зло, совершенное недостойным коллективом, автор заключает: «В нашем обществе любой человек, который не плачет на похоронах своей матери, рискует, что его приговорят к смерти». Это поразительное замечание на самом деле является цитатой из более раннего заявления автора... Камю называет его «парадоксальным», но тем не менее повторяет его с очевидным намерением не оставить места для какого бы то ни было непонимания, связанного с интерпретацией «Постороннего», которая в каком-то смысле не подлежит оспариванию.

Американское издание «Постороннего» появилось в 1955 году, а «Падение» — в 1956 году. Известный парижский адвокат, Кламанс, приобрел свою репутацию, защищая преступников, которых он так или иначе считает жертвами «судей». Кламанс в высшей степени доволен собой, так как он всегда на стороне «угнетаемых» против несправедливых «судей». Но однажды он обнаруживает, что легче быть моральным на словах, чем на деле. С этого начинается самоанализ, который приводит «великодушного адвоката» к тому, что он отказывается от своей блестящей карьеры и находит себе прибежище в Амстердаме. Кламанс осознает, что милосердие в его руках было тайным оружием борьбы против немилосердных, то есть всего лишь более изощренной формой фарисейства. В действительности он стремился не столько спасти своего клиента, сколько доказать свое моральное превосходство, обнаружив несостоятельность судей. Иначе говоря, Кламанс был тем самым типом адвоката, которым больше всего не хотел стать герой «Над пропастью во ржи»: «Адвокатом, наверно, неплохо <...> если они спасают жизнь невинным людям и вообще занимаются такими делами, но в том-то и штука, что адвокаты ничем таким не занимаются <...> И вообще, даже если ты все время спасал бы людям жизнь, откуда бы ты знал, ради чего ты это делаешь — ради того, чтобы на самом деле спасти жизнь человеку, или ради того, чтобы стать знаменитым адвокатом, чтобы тебя все хлопали по плечу и поздравляли, когда ты выиграешь этот треклятый процесс. Как узнать, делаешь ты все это напоказ или по-настоящему, липа все это или не липа? Нипочем не узнать!»³

«Великодушный адвокат» хочет быть *выше* всех и сделаться судьей самих судей. Он замаскированный судья. В отличие от обычных судей, которые судят прямо и открыто, он судит непрямо и окольными путями. Когда мы пользуемся антифарисейством как оружием, чтобы крушить фарисеев, это может стать еще более опасной формой фарисейства. Эта идея вполне имеет под собой основания, особенно в нашу эпоху, но она не нова и не привлекла бы нашего внимания, если бы Камю, выдвигая ее, не возвращался к темам и символам своих ранних произведений, и в особенности — «Постороннего».

В «Падении», как и в «Постороннем», мы находим суд, судебный процесс, обвиняемого и, разумеется, неизбежных судей. Единственный новый персонаж — это сам великодушный адвокат, который защищает своих «добрых преступников», совсем как романист Камю защищал Мерсо в «Постороннем». «Добрые преступники» — такие, как Мерсо, — проигрывают процесс, но в обоих случаях это поражение с лихвой компенсируется их победой перед большим судом общественного мнения. Читая «Постороннего», мы охвачены состраданием к Мерсо и гневом по отношению к его судьям. Именно эти чувства должен испытывать Кламанс, занимаясь своей профессией адвоката.

Камю в те годы, которые предшествуют написанию «Падения», не похож на своего героя Кламанса, но у них есть одна общая черта: их презрение к «судьям». Оба основали свою сложную интеллектуальную жизнь и свой социальный успех на этом священном принципе. Современный апостол литературного «бунта» постоянно ставит под сомнение институты и социальные ценности, но этот вызов, как и тот, который адвокат бросает судьям, теперь является частью самих этих институций. Не подвергая его ни малейшему риску, эта деятельность имеет своими последствиями известность и успех.

Если бы Камю испытывал какие-либо сомнения относительно состоятельности своей моральной позиции и хотел выразить эти сомнения в романе, он не мог бы найти более подходящую тему, чем та, которую мы находим в «Падении». Все его предыдущие произведения исходят из того явного или неявного убеждения, что враждебность, систематически

проявляемая по отношению ко всем «судьям», является наиболее надежным основанием для «подлинной» нравственной жизни. «Падение» открыто высмеивает эту доктрину. Следовательно, вполне естественно прийти к выводу, что это произведение содержит элемент самокритики⁴. Но столь же естественно отвергнуть такое заключение, коль скоро оно угрожает разрушить все устойчивые представления о Камю, писателе и человеке.

Мы живем в эпоху буржуазного «индивидуализма», когда верность собственным мнениям считается главной добродетелью. Однако мыслитель не подчиняется тем же правилам, что банкир или государственный деятель. Тот факт, что Гете отказался от своего «Вертера», не уменьшает нашего восхищения им. И нет ничего позорного в том, что Рембо отверг все свое творчество, или в том, что Кафка до конца жизни отказывался публиковать свои рукописи. В сфере духа движение вперед часто принимает форму саморазрушения и может сопровождаться самым жестким критическим отношением к прошлому. Если бы художник должен был всю свою жизнь восхищаться своими собственными произведениями, чтобы самому оставаться объектом восхищения, то Месье Прюдом, эта карикатура на французского буржуа, несомненно оказался бы более велик, чем Паскаль, Расин, Шатобриан или Клодель.

Творчество писателя стало одной из главных литературных тем нашей эпохи, — если не самой главной. Адвокат из «Падения», как и доктор из «Чумы», является, хотя бы в некоторой степени, аллегорическим изображением творца. Надо ли отвергать это утверждение под тем предлогом, что оно исходит из наивного смешения писателя и его творчества? Страх попасть в «ловушку» биографии не должен стать поводом избегать по-настоящему важных проблем, которые поднимает литературное творчество. Сам этот страх наивен, поскольку он предполагает, что отношения писателя и его творчества обязательно строятся по принципу «все или ничего». Когда я говорю, что Кламанс — *это* Альбер Камю, я не утверждаю, что между ними существует тождество в том смысле, в каком оригинальный документ тождествен своей копии или путешественник — своей фотографии в паспорте. Когда произведение является действительно глубоким, эски-

стенциальное значение персонажей и ситуаций не может быть сведено к простым биографическим данным. И почему их нужно к этому сводить?

Хотя я допускаю, что прошлое Камю присутствует в «Падении», я вполне в состоянии избежать тех последствий, которые могут из этого проистекать. Акцентируя политические и социальные аллюзии, я могу увидеть в исповеди Кламанса атаку на то, что подразумевает слово «ангажированность». Ссора Камю с Сартром, так же как и сдержанность его общественной позиции на протяжении последних лет жизни, могла бы стать еще одним свидетельством в пользу такой интерпретации. Если «Падение» является лишь реакцией на недавнее прошлое, нельзя ли увидеть в нем возвращение к более отдаленному прошлому и решительное, хотя и поданное в энигматической форме, подтверждение тех позиций, которые отстаивались в «Мифе о Сизифе» и «Постороннем»? Эта редуccionистская интерпретация соблазнительна. К сожалению, в тексте ничто ее не подтверждает и она основывается на имплицитной послылке, что весь путь Камю может и должен определяться в плане альтернативы «ангажированность/неангажированность», задававшей тон в 1950-х годах. Проблема здесь состоит в том, что эта альтернатива исключает как раз ту возможность, которая в действительности реализуется в «Падении», возможность радикального изменения перспективы, столь радикального, что оно одновременно превосходит «ангажированность» «Чумы» и «неангажированность» «Постороннего».

Можно лишь с большим трудом отделить «ангажированность» от других ценностей, в которые метит сатира «Падения», поскольку для Кламанса она уже не является подлинно автономной позицией. Ранний Камю так же хорошо соответствует приметам «великодушного адвоката», как и сменяющий его «ангажированный» Камю. Единственное отличие состоит в том, что «клиентами» в первом случае являются вымышленные персонажи, а во втором — реальные люди. Для такого циника, как Кламанс, это отличие несущественно. В глазах «великодушного адвоката» клиенты никогда не являются полностью реальными, поскольку сами по себе не имеют никакой ценности, но они также не являются и пол-

ностью вымышленными, поскольку представляют собой средство продемонстрировать несостоятельность судей. «Ангажированность» является лишь вариантом нечистой совести, одной из тех многочисленных форм, в которую может облечься преданность делу угнетенных, втайне преследующая только эгоистические цели. В роли «клиентов» выступают персонажи ранних произведений, такие как Калигула, женщины-убийцы из «Недоразумения», и особенно Мерсо, а также реальные, но смутно представляемые люди, дело которых, как предполагается, писатель защищает, когда становится «ангажированным».

Фрагмент, в котором Кламанс описывает свое участие в судьбе пожилых дам, оказавшихся в беде, а также других обездоленных, — это, очевидно, единственный прямой намек на ангажированность, который присутствует в «Падении». И отметим попутно, что это поведение бойскаута представлено нам как продолжение профессионального поведения адвоката. Кламанс настолько поглощен своими функциями правоведа, что он продолжает разыгрывать свою роль «великодушного адвоката» и за пределами суда. В конечном итоге комедия постепенно захватывает все самые незначительные моменты его повседневной жизни. Литература и жизнь смешиваются, но не потому, что литература копирует жизнь, а потому, что жизнь копирует литературу. Гармония достигается на уровне всеобъемлющего обмана.

Надо читать «Падение» в правильной перспективе — то есть в перспективе юмористической. Автор, уставший от популярности, которой он пользовался у «благонамеренных» представителей интеллектуальной элиты, нашел остроумный способ высмеять свою роль «пророка», не шокируя наиболее «чистосердечных» из числа своих приверженцев. Конечно, надо принять в расчет некоторое преувеличение, но мы не можем игнорировать этот роман под предлогом, что это шутка, или же удовлетвориться его восхвалением в качестве примера чистого искусства. Исповедь Кламанса — это, в широком смысле духовного и литературного жанра, исповедь самого Камю. Чтобы доказать это, я предлагаю прежде всего обратиться к «Постороннему» и выявить тот недостаток в его структуре, который, насколько мне известно, еще никем не

был отмечен. Значение этого структурного недостатка предоставит нам доказательство, необходимое для подтверждения нашей интерпретации «Падения» как произведения самокритического.

* * *

Сохранять верность очевидным интенциям раннего Камю — значит допустить, что осуждение Мерсо практически никак не связано с его преступлением. Все детали процесса призваны убедить нас в том, что судьи враждебны по отношению к убийце не из-за того, *что* он совершил, а из-за того, *чем* он является сам по себе. Критик Альбер Маке прекрасно сформулировал эту истину, когда написал: «Убийство араба — только повод. За личностью обвиняемого судьи хотят уничтожить ту истину, которую он воплощает»⁵.

Если бы не было убийства, судьи, без сомнения, лишились бы прекрасного повода избавиться от Мерсо, но они без труда нашли бы другой, поскольку повод и не должен быть прекрасным. Если обществу, как это дает нам понять Маке, так уж не терпелось уничтожить Мерсо, то неординарная жизнь героя должна была предоставить ему достаточно «поводов», чтобы отправить невинного на эшафот.

Является ли эта гипотеза обоснованной? Задавая этот вопрос, мы полностью осознаем, что оставляем в стороне формальные намерения автора, чтобы дать слово простому здравому смыслу. Если по мере чтения романа у нас складывается впечатление, что Мерсо живет жизнью полной опасностей, то стоит нам подвергнуть это впечатление анализу, как оно тут же рассеивается. Мерсо регулярно ходит на работу, купается в Средиземном море и встречается с девушками из конторы. Он любит кино, политика его не интересует. Какое из этих занятий могло бы привести его в тюрьму и, тем более, на гильотину?

У Мерсо нет обязанностей, нет семьи, нет личных проблем, и он не сочувствует никаким течениям, не пользующимся поддержкой большинства. Вероятно, он не пьет ничего, кроме кофе с молоком. На самом деле он ведет благоразумную и тихую жизнь обычного мелкого чиновника и в прида-

чу мелкого французского буржуа. Он предусмотрителен настолько, что соблюдает рекомендации врачей относительно времени, которое должно пройти между приемом пищи и купанием. Такой образ жизни должен надежно уберечь его от депрессии, нервного истощения, сердечного приступа и, тем более, — от гильотины.

Мерсо действительно не плачет на похоронах своей матери, и именно это его поведение вызывает осуждение со стороны ближних. Но от этого осуждения до эшафота — целая пропасть, которая никогда не была бы преодолена, если бы Мерсо не совершил преступления. Даже самый жестокий судья не смог бы ничего с ним поделаться, если бы он не убил человека.

Возможно, убийство — это только повод, но это единственное, чем располагают судьи, и вся смысловая структура романа строится вокруг этого неприятного происшествия. Поэтому важно понять, как именно происходит убийство. Как человек может совершить преступление и не быть за него ответственным? Ответ напрашивается сам собой: это убийство должно быть *несчастливым случаем*. Многие из критиков романа с этим согласились. Для Луи Юдона, например, Мерсо виновен самое большее в непреднамеренном убийстве⁶. Как Мерсо мог бы заранее обдумать убийство, будучи не способен спланировать свою карьеру в Париже? Непреднамеренное убийство, как всем известно, не влечет высшей меры наказания. Такая интерпретация, как может показаться, подтверждает обвинения, которые Камю выдвигает против «судей».

Однако есть одно затруднение. Если Мерсо должен совершить преступление, мы охотно можем допустить, что речь идет о непреднамеренном убийстве. Но почему вообще необходимо, чтобы он совершил преступление? Конечно, несчастный случай может произойти всегда, но из него невозможно сделать общие выводы, иначе он, со всей очевидностью, перестанет быть несчастным случаем. Если убийство является случайным, то и приговор, который выносится Мерсо, тоже является случайным и «Посторонний» не доказывает, что «каждый человек, который не плачет на похоронах своей матери, рискует, что его приговорят к смерти». Роман доказывает только то, что этого человека

приговорят к смерти в том случае, если он также совершит непреднамеренное убийство, и надо признать, что это важная оговорка. Теория несчастного случая низводит случай Мерсо до масштабов трогательной, но довольно незначительной *хроники происшествий*.

Последователи концепции «абсурда» могут подражать жизни Мерсо вплоть до мельчайших деталей и похоронить всю свою семью, не пролив ни слезинки: но никто никогда не умрет на эшафоте по той простой причине, что это *imitatio absurdi* никогда не дойдет до случайного убийства араба. Вне всякого сомнения, этот злосчастный инцидент никогда не будет воспроизведен.

Принять теорию несчастного случая — значит неизбежно преуменьшить, если не полностью устранить, трагический конфликт между Мерсо и обществом. Именно поэтому такая теория не соответствует тому, что ощущает читатель. Для того чтобы в романе действительно присутствовали значения, отвечающие авторской интенции, надо, чтобы отношение между Мерсо и его преступлением не сводилось к мотиву, как у обычных преступников; необходимо, чтобы эти отношения были существенными, а не случайными. С самого начала романа мы чувствуем, что назревает катастрофа и что Мерсо ничего не может сделать, чтобы себя защитить. Герой невиновен, в этом нет сомнения, но сама невинность становится причиной его гибели.

Критики, которые, как, например, Карл Виджани, наиболее тонко проанализировали атмосферу убийства, отвергают все рациональные интерпретации и приписывают события тому же самому Року, который управляет судьбой эпических и трагических героев в литературе древности и античной литературе. Они подчеркивают, что различные происшествия и объекты, связанные с этим эпизодом, могут истолковываться как символы неумолимой Немезиды.

В наше время, когда мы отказываемся приписывать событие случаю, мы, хотя это ничего не объясняет, все еще говорим о Судьбе. Но когда речь идет о реальных фактах, мы не принимаем всерьез это «объяснение», апеллирующее к Судьбе. Мир, в котором мы живем, исключительно рационален, и он требует, чтобы все происходящее в нем истолковывалось рационально.

В границах своих эстетических поисков художник имеет полное право отбросить правила логики. Никто этого не оспаривает. Тем не менее, если он пользуется этим правом, мир, который он создает, не является только вымышленным, он становится фантастическим. Если Мерсо приговорен к смертной казни в фантастическом мире, негодование, которое вызывает несправедливость судей, будет также иметь фантастический характер, и нельзя сказать, как это делает Камю, что «в нашем обществе» каждый человек, который ведет себя как Мерсо, рискует быть приговоренным к смерти. Выводы, которые мы извлекаем из романа, верны только для этого романа, а не для реального мира, поскольку законы этого мира были нарушены. Трагедия Мерсо не дает нам права презирать настоящих судей, выполняющих свои обязанности в настоящих судах. Чтобы это презрение было оправданно, необходима строгая последовательность причин и следствий, ведущая от смерти матери героя к его собственной смерти. Если в решающий момент здесь появляется Судьба или какая-то другая, столько же неумолимая и загадочная сила, мы должны обратить внимание на это внезапное нарушение естественного хода вещей и подвергнуть тщательному рассмотрению антисоциальную идею этого романа.

Если сверхъестественная фатальность присутствует в «Постороннем», почему ее воздействие испытывает на себе только Мерсо? Почему нельзя судить всех персонажей одного и того же романа по одинаковым критериям? Если мы не считаем убийцу ответственным за его действия, почему мы считаем, что судьи ответственны за свои? Можно, конечно, решить, что одна часть «Постороннего» относится к фантастическому жанру, а другая — к реалистическому. Но столь фрагментированный роман уже не дает связной картины. Каким бы восхитительным он ни был с эстетической точки зрения, он не может служить основанием для диагностики состояния реального общества.

Теория судьбы кажется удовлетворительной до тех пор, пока эпизод убийства остается изолированным, но в таком случае невозможно связать это убийство с остальным произведением. Сочувствие, которое мы испытываем к Мерсо, неотделимо от нашего рессантимента по отношению к судь-

ям. Мы не можем пренебречь этим рессантиментом, не исказив какой-то определенный аспект нашего эстетического опыта в целом. Автор хочет заставить нас почувствовать этот рессантимент, и ему это удастся: читатели его действительно испытывают. Таким образом, мы должны найти ему объяснение, даже если кажется, что его нельзя обосновать рационально.

Единственное из действий Мерсо, которое могло бы навлечь на него неприятности, — это его общение с «темными личностями». Без этого Мерсо не попал бы в ситуацию, в которой стало возможным преступление, в нужный момент у него не оказалось бы орудия преступления и так далее. Это справедливо, но касается как этого эпизода, так и того, что ему предшествует. Или Мерсо несет ответственность за свои действия, знает, что делает, и тогда мы имеем дело с обычным преступником, или Мерсо не ведает, что творит, и мы имеем дело с юридической ошибкой. Ни в том, ни в другом случае его казнь не позволяет нам утверждать, что мы подвергаемся смертельной опасности, если не плачем на похоронах своей матери.

Наши усилия придать смысл криминальному поведению Мерсо ни к чему не ведут. Смерть араба не может быть ни случайной, ни ниспосланной свыше. И тем не менее, если она не является сознательным действием, она должна попасть в одну из этих двух категорий. Приписать онтологический статус убийству столь же трудно, насколько легко установить его роль в повествовании. Как мы обнаружили, Мерсо никогда бы не предстал перед судом, если бы не убил араба. Но Камю был другого мнения, по крайней мере до того, как написал «Падение». «Каждый человек, который не плачет на похоронах своей матери, рискует, что его приговорят к смерти». Является ли это апостериорным суждением, выведенным из перипетий сюжета, как это обычно считается, или же это априорный принцип, под который необходимо кое-как подогнать факты? Все становится понятным, если принять вторую гипотезу. Камю нуждается в своем «невинном убийстве», поскольку его априорный принцип очевидно ложен. Раздражающий культ материнства в современном мире и так называемые глубины «абсурда» не должны затемнять для нас глав-

ную проблему. Перенесем блестящий парадокс автора в контекст истории, которую он рассказывает, уберем ореол интеллектуализма, окружающий роман, и никто не воспримет его идею всерьез. Никто не заставит нас поверить, что юридический аппарат современного государства действительно имеет своей целью истребление мелких чиновников, которые всецело поглощены своим кофе с молоком, фильмами с Фернанделем и любовными связями с секретаршей патрона.

Одна из причин, по которым мы без возражений принимаем ошеломляющую идею «Постороннего», — это скромное социальное положение героя. Мелкие служащие действительно обречены быть жертвами современного общества. Как и все представители его класса, Мерсо уязвим для множества социальных бедствий, от войны до экономического угнетения. Но при ближайшем рассмотрении все это не оказывает влияния на трагедию, описываемую Камю. Реальные способы угнетения не играют никакой роли в «Постороннем». Этот роман не о социальном, а об индивидуальном бунте, хотя писатель пускает в ход двусмысленность или, по крайней мере, не пытается ее устранить. Мы должны поверить, что Мерсо — это исключительная личность, а вовсе не представитель конкретного социального класса. Судьи, как можно предположить, ненавидят Мерсо за то, в чем состоит уникальность этого персонажа, за то, что отличает его от других. К сожалению, эта так называемая уникальность никак не проявляется в его поступках. В конечном счете, Мерсо — это мелкий чиновник без особых амбиций, и в этом качестве ничто не должно обрекать его на преследования. Если что-то и угрожает его благополучию, то это те же самые опасности, которые подстерегают всех мелких чиновников и весь род людской.

Идея, на которой основывается роман, неправдоподобна. Именно поэтому ее прямое доказательство невозможно. Писатель хочет вызвать у своих читателей возмущение, которое чувствует сам, но он вынужден принять в расчет требования элементарного реализма. Чтобы стать мучеником, Мерсо должен совершить действительно предосудительный поступок, но, чтобы сохранить сочувствие читателей, он должен оставаться невиновным. Следовательно, его преступление

должно быть неумышленным, но не до такой степени, чтобы человек, который не плачет на похоронах его матери, мог избежать приговора. Все события, которые ведут к сцене, когда Мерсо стреляет в араба, включая саму эту сцену с умышленными и неумышленными выстрелами, представлены таким образом, чтобы удовлетворить этим противоречивым требованиям. Мерсо умрет невиновным, и, тем не менее, его смерть значит нечто большее, чем простая судебная ошибка.

Такое решение на самом деле решением не является. Оно может только скрыть, но не разрешить противоречие между первым и вторым Мерсо — тихим солипсистом и жертвой общества. Нам предлагается именно это противоречие, обнаруживающееся в оппозиции двух слов «невиновное» и «убийство», сочетание которых звучит необычно и интересно, наподобие сюрреалистического образа. Два этих слова могут слиться в одно понятие не в большей степени, чем сюрреалистический образ может вызвать представление о реальном объекте.

Искусная повествовательная техника делает очень непростым выявление нехватки логики в структуре романа. Когда нам на полном серьезе в мельчайших подробностях описывается столь заурядная жизнь, как жизнь Мерсо, автоматически создается атмосфера ожидания и напряжения. По ходу чтения наше внимание концентрируется на деталях, которые не существенны сами по себе, но которые приобретают значение предзнаменования просто потому, что автор посчитал нужным их отметить. У нас возникает ощущение, что назревает трагедия, и кажется, что это чувство, не имеющее ничего общего с поступками героя, тем не менее вызывается ими. Ведь достаточно, чтобы в начале детектива нам показали женщину, которая вяжет, чтобы убедить нас, что вязание — это занятие, полное опасностей.

В ходе судебного процесса, все происшествия, упомянутые в первой части, вспоминаются и оборачиваются против Мерсо. Поэтому атмосфера тревоги, окружающая эти происшествия, кажется нам оправданной. Мы вполне осознаем, что речь идет только о незначительных подробностях, но мы уже приучены рассматривать их как потенциально опасные для героя. Таким образом, вполне естественно считать позицию судей одновременно несправедливой и неотвратимой.

В детективе все знаки в конечном счете ведут к убийце. В «Постороннем» они все ведут к судьям. Само убийство изображается с той же отстраненностью и с тем же фатализмом, что и другие действия Мерсо. Точно так же постепенно уменьшается разрыв между этим поступком, влекущим столь тяжелые последствия, и такими действиями, как купание или питье кофе с молоком. Нас незаметно подводят к невероятному заключению, что *герой приговорен к смертной казни не за преступление, в котором его обвиняют и в котором он действительно виновен, а за свою невинность, которую это преступление несколько не запятнало и которая должна оставаться очевидной для всех, как если бы она была атрибутом божества.*

«Посторонний» был написан не из любви к чистому искусству и не для того, чтобы встать на защиту угнетенных. Камю хотел доказать, что общество неизбежно будет преследовать героя за то, чем он является сам по себе. Иначе говоря, он хотел доказать, что «судьи всегда не правы». Истина, глубоко скрытая в «Постороннем», открылась бы намного раньше, чем ее обнаружило «Падение», если бы трагедия Мерсо была подвергнута настоящему критическому анализу. Пристальное чтение заставляет поставить под сомнение структуру романа и тем самым его «подлинность», используя при этом те же самые понятия, которые мы находим в исповеди Кламанса. Аллегория «великодушного адвоката» приобретает свой смысл только за счет структурного недостатка, который впервые выявляется и интерпретируется в «Падении» как объективный коррелят нечистой совести самого автора.

Такое прочтение может быть подтверждено объяснением некоторых темных или очевидно противоречивых фрагментов «Падения».

Вот первый пример. Рассказывая о своей профессиональной деятельности, Кламанс делает следующее замечание: «Я <...> не находился на подмостках трибунала. Я был где-то над ним, в колосниках, как боги в античном театре, которые время от времени при помощи машины спускались, чтобы преобразить ход действия и дать этому действию удобный им оборот»⁷. Читатели, которым знакома терминология послевоенной французской критики, вспомнят, что Сартр и его школа обвиняли романистов в том, что они принимали

себя за «богов», когда произвольно изменяли судьбу персонажа, а также, сознательно или нет, вели их к заранее уготованной развязке. Если за маской адвоката мы опознаем присутствие писателя, то сразу же обнаружим в этом странном замечании Кламанса вполне уместный в данном случае намек на «плохих» романистов. Сохранит ли это замечание свой смысл, если не видеть в «Падении» аллереорию литературного прошлого самого писателя?

Прежде всего, образ бога связан с Сартром, но греческий элемент возвращает нас к тем критикам, которые отрицают любое рациональное объяснение убийства. Они сами поглощены только проблемами символизма, но их сочинения, возможно, помогли Камю осознать то, что он, наконец, открыто разоблачает, а именно «нечистую совесть» своего собственного творения. Убийство араба в романе — в остальных отношениях рациональном и реалистичном — это *deux ex machina* или, скорее, *crimen ex machina*, которое позволяет автору ввести не счастливую, а трагическую развязку, тогда как характер, которым он сам наделил своего персонажа, такую развязку исключает.

Еще один пример: Кламанс говорит нам, что выбирал своих клиентов «при том единственном условии, чтобы они были настоящими убийцами, как дикари бывают настоящими дикарями». Эта фраза абсолютно непонятна вне своего литературного контекста. Это прозрачный намек на Мерсо, который в своем романном мире играет роль, тождественную роли «доброго дикаря» в литературе XVIII века. Возможно, образ здесь снова был подсказан Сартром, который в своей статье из сборника «Ситуации» определил «Постороннего» как философскую сказку XX века.

Выступая в роли «доброго дикаря», Мерсо, как можно предположить, действует подобно катализатору. Его присутствия достаточно, чтобы обнаружить произвольный характер ценностей, структурирующих любую общность. «Доброта» этой абстрактной фигуры является тем абсолютом, который не может уменьшить никакая степень «дикости». Превосходство Мерсо имеет ту же самую природу. Даже признав свое преступление, он все так же невиновен, а судьи все так же виновны, как если бы никакое преступление не было совершено.

«Невиновность» и «виновность» — это две неизменные сущности. Превратности жизни бессильны оказать на них воздействие, так же как Ормузд и Ариман не могут поменяться ролями, одной из которых соответствует принцип Добра, а другой — принцип Зла.

В «Падении» автор внутри романного мира подвергает критике мотивы, движущие им при написании романов. Мерсо, в качестве «клиента» Кламанса, отходит на задний план и тонет в анонимности, но остается *dramatis persona*, и здесь можно намекнуть на подлинную движущую пружину «Постороннего», связав ее с этим падшим героем и представив как скрытый мотив преступления. Кламансу достаточно сказать, что, «в конце концов, его клиенты не были так уж невиновны». Их так называемые спонтанные и немотивированные злодеяния были в действительности предумышленными. Если Камю соблюдает правила романной игры, установленные в его первом романе, то он должен приписать своему герою «нечистую совесть», которая в действительности присуща его создателю, и именно это он и делает. «Добрые преступники», как это хорошо заметно, убивали не по обычным причинам, а потому, что они *хотели*, чтобы их судили и вынесли им приговор. Кламанс говорит нам, что их мотивы были в конечном счете такими же, как и его собственные: подобно многим из нас в этом анонимном мире, они хотели немного славы.

Но Мерсо — это вымышленный персонаж и в конечном счете ответственность за его преступления лежит на авторе. Интерпретация, которую мы предлагаем, была бы более убедительной, если бы Кламанс, вместо того чтобы перекладывать вину на своих «клиентов», искренне возложил ее на самого себя. Но Кламанс — это уже адвокат. Он не может быть подстрекателем к преступлению, чтобы при этом не получилась абсурдная ситуация. Столь прозрачная аллегория лишила бы «Падение» его энигматичности, и наша интерпретация стала бы ненужной. Пусть читатель извинит нас за то, что мы останавливаемся на вполне очевидных истинах: Кламанс представляет себя как ревностного защитника и, одновременно, как сообщника своих «добрых преступников». Он не колеблясь принимает на себя две эти несовместимые роли. Мы

должны извлечь из этого противоречия следствия, которые из него очевидным образом вытекают, или отказаться видеть в «Падении» что-либо иное, кроме бессмыслицы.

Итак, вот любознательный адвокат, который дергает судей за веревочки, как если бы они были марионетками, и обнаруживает после вынесения приговора, что его клиенты виновны, тогда как сам он является соучастником их преступления. Отметим, с другой стороны, что этот сговор с преступниками должен был бы разрушить представление, которое мы составили себе о «великодушном адвокате», — представление о напыщенном буржуа, гордящемся своим собственным пониманием справедливости, — если бы мы бессознательно не чувствовали, что эти преступники не больше чем силуэты на бумаге. Рассказ о карьере Кламанса на самом деле только ряд метафор, указывающих на «неподлинное творение», которые Камю использует по собственному усмотрению, разрывая по ходу дела тонкий покров художественного вымысла. Кламанс наводит нас на мысль, что автор «Постороннего» по-настоящему не осознавал свои собственные мотивы до тех пор, пока не испытал свое собственное «падение». То, к чему он стремился под покровом «великодушия», было в действительности удовлетворением его безудержного эгоизма. «Постороннего» не следует читать как роман с тенденцией. Писатель не стремился осознанно обрабатывать свою публику, но преуспел он в этом тем больше, что вначале смог обмануть самого себя. Дихотомия Мерсо и его судей репрезентирует дихотомию *Я* и *Другого* в мире межсубъектных конфликтов.

«Посторонний», как выражение субъективных значений и ценностей, представляет собой двойную структуру, которая своим внешним единством обязана страстной убежденности автора и читателя. Камю «искренне» верил в свою собственную невиновность — и, следовательно, в невиновность Мерсо, — поскольку страстно верил в виновность «судей». Несвязность сюжета происходит не из неудачной попытки доказать что-то, в чем Камю был убежден только наполовину. Напротив, он был настолько убежден в несправедливости судей, что ничто не могло поколебать его убеждений. С его точки зрения, невиновный всегда будет считаться преступником. Доказывая это, Камю был вынужден превратить своего невинов-

ного в настоящего преступника, чтобы добиться его осуждения, но сила его уверенности была такова, что он даже не заметил тавтологии. Понятно теперь, почему «великодушный адвокат» предстает одновременно как искренний защитник своих клиентов и как сообщник их преступлений.

Пока Камю находился во власти мощной иллюзии, породившей «Постороннего», он не мог выявить структурный недостаток своего романа. Все иллюзии составляют единое целое. Они правят совместно и вместе рассеиваются, как только происходит осознание страсти, которая их оживляет. Исповедь Кламанса ведет не к новой «интерпретации» «Постороннего», а к акту преодоления. Все темы первого романа теперь преобразуются.

Отказ от того видения мира, которое выражено в «Постороннем», является результатом не эмпирического открытия, а своего рода экзистенциального переворота. И, вне всякого сомнения, именно этот переворот описывается в ироническом ключе в «Падении», в форме «падения» — того, что стало потрясением всей личности Кламанса. Эту духовную метаморфозу приводит в действие эпизод с тонущей женщиной; но, в конечном счете, сама эта метаморфоза никак не связана с внешними событиями. Именно по этой причине мы не можем пересмотреть «Постороннего» в свете «Падения», опираясь исключительно на внешние свидетельства, предоставляемые критическим аппаратом или «анализом текста». Все это может быть признано убедительным только в том случае, если мы готовы принять ту позицию, с которой производится самокритика писателя. Читатель должен пережить опыт, без сомнения менее глубокий, но подобный опыту автора. Настоящий критик не должен оставаться высокомерно и беспристрастно объективным. Он по-настоящему *сопереживает* автору и страдает вместе с ним. Мы тоже должны спуститься на землю с нашего пьедестала; в качестве поклонников «Постороннего» мы должны подвергнуться риску экзегетического *падения*.

Отказ анализировать исповедь Кламанса нельзя оправдать тем, что от этого могла бы пострадать репутация Камю. Справедливо как раз обратное. Тот факт, что «Падение» преодолевает перспективу «Постороннего», не означает, что этот

последний роман должен цениться нами ниже, чем другие современные романы. Напротив, это означает, что «Падение» должно стоять на этой шкале выше остальных.

Те, кто с чрезмерной почтительностью приступают к рассмотрению «Падения», обречены не увидеть подлинного величия Камю. Отныне уже можно считать этот роман неоцененным шедевром. Некоторые превозносят Камю до небес, другие высмеивают принятую им на себя роль «директора совести» буржуазии, но при этом все они не принимают в расчет «Падение» или только вскользь упоминают о нем. Большинство пренебрегает тем, что Камю первым отреагировал на культ, объектом которого был он сам. Время от времени поднимаются голоса в защиту истины, которую, по-видимому, никто не готов услышать. Филипп Сенар, например, утверждает, что Камю отказался быть непогрешимым папой своего собственного неогуманизма: «Он хотел быть только *папой безумцев* и написал “Падение”, чтобы высмеять самого себя, и, насмехаясь над собой, он обвинял себя. Кламанс, падший адвокат, “хорошо живший за счет своей добродетели”, кокетливо считавший себя “немного сверхчеловеком”, в притоне, где он преобразался в судью, чтобы выставить его на посмешище, был шутком человечества, некоторые сказали бы — обезьяной Господа Бога, как Сатана. Кламанс, Человек-который-смеется, был Анти-Камю»⁸.

В речи, произнесенной при получении Нобелевской премии, Камю открыл еще одну перспективу изучения своего творчества: «Тема “проклятого поэта”, зародившаяся в торгашеском обществе (“Чаттертон” — прекраснейшее ее воплощение), вылилась в предрассудок, согласно которому художник велик, только если он противостоит обществу, каким бы оно ни было. Этот принцип, верный при своем зарождении, когда он выражал невозможность для истинного художника вступать в сделку с миром денег, стал ложным, когда из него сделали вывод, будто художником является лишь тот, кто восстает против всего на свете»⁹.

В своей шведской речи Камю, насколько ему позволяют обстоятельства, отделяет себя от своего собственного прошлого. В процитированном фрагменте он связывает тот тип литературы, к которому он прибегал в течение долгого вре-

мени, не с внушительной философской традицией, как в «Человеке бунтующем», а с французским романтизмом. В качестве архетипа «бунта» он называет «Чаттертона», произведение Альфреда де Виньи, которое мало удовлетворяет вкусам современных читателей. Он дает понять, что трагические конфликты, присутствующие в его ранних произведениях, на самом деле представляют собой только *деградировавшую* форму романтической драмы в духе Альфреда де Виньи.

Несколькими годами раньше Камю, несомненно, отверг бы это сопоставление, несмотря на его существенность или, скорее, по причине таковой. «Посторонний» на самом деле намного ближе к «Чаттертону», чем к философской сказке, поскольку у сказки есть позитивное содержание и определенные цели, тогда как «Чаттертон», как и «Посторонний», являются абстрактным протестом неудовлетворенного индивида. Произведение, бросающее обвинение всем вообще, в действительности не направлено ни против кого конкретно и никого не задает. Подобно подпольному человеку Достоевского, Мерсо воскликнет: «Я один, а они — все». Этот роман — последнее перевоплощение романтического мифа в процессе его демократизации; он предлагает широкой публике символ отчуждения *Я* в мире, где каждый чувствует себя «посторонним».

Чаттертон, как и Мерсо, одинокий герой, тот, кто отказывается «играть в игру». Оба существуют в своем мире, который противопоставлен неподлинному миру других. Оба страдают и умирают, потому что общество мешает им жить своей жизнью — одинокой и бесконечно более высокой, чем у остальных.

Однако есть и различие. Когда Чаттертону предлагают место мелкого служащего, подобное тому, которое занимает Мерсо, он высокомерно отказывается: это рабское существование кажется несовместимым с его миссией поэта. Его судьба легко объяснима романтической гордостью.

Рядом с Чаттертоном герой Камю кажется очень скромным. Он не чувствует себя человеком, исполняющим миссию, у него как будто бы нет никаких амбиций, и он готов делать то, что необходимо, чтобы поддерживать свое заурядное существование.

Эта кажущаяся скромность на самом деле скрывает еще более обостренную форму романтической гордости. Между Чаттертоном и *Другими* еще существуют какие-то отношения и какое-то взаимодействие. У Мерсо речь об этом уже не идет. Чаттертон несет людям свой «гений», а они должны предоставить ему за это стол и кров. Если общество не выполняет своих обязательств, поэт не может выполнить свою роль чародея. Тогда толпа начинает страдать от крайней духовной пустоты, а поэт от своего пустого живота. Этот общий голод, конечно, не достигает масштабов греческой или классической трагедии. Всякая трагедия, достойная так называться, требует, чтобы герой был вовлечен в мир. Отметим мимоходом, что есть некоторая ирония в том, что такая возвышенная доктрина, как романтизм 1830-х годов, вызвала к жизни только «пищевые» трагедии типа Чаттертона. Но этот скудный трагизм еще присутствует здесь, в то время как у Камю он полностью исчезает. Поэтическая жизнь, о которой мечтал Чаттертон, стала теперь частью постыдной игры, от которой человек должен отказаться, если он хочет защитить свою «подлинность». «Посторонний» не может завершиться трагедией в духе Чаттертона. Это произведение может только двигаться по замкнутому кругу, который очерчивает совершенно самодостаточная личность: кофе с молоком, фильмы с Фернанделем, эротические интермедии непрерывно следуют друг за другом, представляя собой своего рода Вечное Возвращение в миниатюре.

Романтическая гордость отделяет Чаттертона от ему подобных, но еще большая гордость изолирует Мерсо, вплоть до того что уже не остается никакой возможности трагического. Для того чтобы лучше понять это, надо сравнить Мерсо с другим замаскированным романтиком, господином Тэстом, героем-солипсистом молодого Валери. Господин Тэст в высшей степени блестящий и оригинальный персонаж, но он единственный, кто знает о своем гении.

Как и Мерсо, он довольствуется должностью мелкого служащего; для него неважно, что он выглядит вполне заурядно и неизвестен. Тэст никогда не станет «великим человеком», потому что не желает делать ни малейшей уступки общественным вкусам. Мерсо — это Тэст без ученой степени, Тэст, ко-

торый предпочитает кофе с молоком высшей математике, иначе говоря он «сверх-Тэст», который даже не утруждает себя быть умным.

Идея превращения Тэста в жертву общества показалась бы Валери смешной. Все, чего солипсист вправе ожидать от общества, — это равнодушие, и, вне всякого сомнения, ему не удастся этого избежать, если он будет вести себя как Мерсо или Тэст. Валери хорошо знал, что чем более крайний характер приобретает индивидуализм, тем меньше становятся возможности, которыми может располагать писатель; и он отвергал любую драматическую литературу, поскольку считал ее «нечистой».

«Посторонний» начинается как господин Тэст, а заканчивает как Чаттертон. В отличие от Валери Камю не видит или отказывается принять последствия своего литературного солипсизма. Он прибегает к приему «невинного убийства», чтобы снова использовать архетип «проклятого поэта» или, в более общем виде, «исключительного человека, преследуемого обществом». *Crimen ex machina* позволяет романисту избежать последствий его собственной философии.

Современные читатели чувствуют, что в «Чаттертоне» есть что-то натянутое, и тем не менее Виньи не пришлось делать из своего героя убийцу, чтобы представить его жертвой общества. «Посторонний» должен был бы нам показаться еще более натянутым; но если этого не происходит, то потому, что мы не понимаем той тревожной роли, которую здесь, как и во всех последних версиях романтического мифа об индивиде, играет насилие.

Уже о Чаттертоне можно сказать, что он предпочитает быть гонимым обществом, чем забытым им, но это еще трудно доказать, поскольку в данном случае еще кажется правдоподобным, что общество мешает поэту реализовать свою судьбу в качестве поэта. Что касается Мерсо, то можно легко доказать, что у него есть болезненная склонность быть жертвой, поскольку кажется неправдоподобным, чтобы общество препятствовало мелкому чиновнику реализовать свою судьбу в качестве мелкого чиновника. Камю одной рукой извлекает своего героя из общества, а другой — вновь помещает его туда. Он хочет сделать из него солипсиста, что-

бы затем превратить его в героя судебного процесса, который является символом деградировавших человеческих отношений в современном обществе.

Почему Камю в одно и то же время жаждет одиночества и жизни в обществе? Почему его одновременно привлекают и отталкивают *другие*? Это противоречие в действительности присуще любой романтической личности. Романтик на самом деле не хочет быть один; он хочет, чтобы *мы видели*, что он выбрал одиночество. В «Преступлении и наказании» Достоевский показывает, что одинокие мечты и «суд» — это два неотделимых друг от друга аспекта, два «момента» колебания романтического и современного сознания. Но это гордое сознание отказывается открыто признать, что его притягивают другие. В эпоху Виньи все еще было возможно благоразумное возвращение к обществу, поскольку еще не все мосты между индивидуалистом и другими людьми были сожжены: например, существовала «миссия поэта» или романтическая любовь. Камю разрывает эти последние связи, так как потребность отрицать других у него сильнее, чем когда бы то ни было прежде. Но по этой самой причине непризнанная потребность в этих других тоже сильнее, чем когда бы то ни было прежде. И эта вторая потребность уже не может быть удовлетворена в условиях, созданных первой потребностью.

Убийство — это на самом деле тайная попытка восстановить контакт с другими. Амбивалентность, которой оно отмечено, характерна для любого искусства, обнаруживающего тенденцию к солипсизму, но, вне всякого сомнения, она никогда не была так ясно выражена в самой структуре произведения. Это противоречие присутствует также в «Господине Тэсте»; Валери не может его полностью устранить. Господин Тэст живет и умирает в одиночестве, но это одиночество не настолько полное, чтобы читатели остались в неведении относительно его скрытых качеств сверхчеловека. *Deus absconditus* эгоиста обнаруживает себя через верховных жрецов и посредников. Амбивалентный рассказчик играет здесь роль «невинного убийства», имеющего место в «Постороннем». Это искусственный посредник между солипсистом и простыми смертными. Он достаточно близок Тэсту, чтобы понимать его, и он достаточно близок нам, чтобы соблаговолить пи-

сать для нас. Такой человек по определению не должен был бы существовать, и такое произведение никогда не должно было бы увидеть свет. Валери осознал это настолько хорошо, что после «Господина Тэста» на протяжении двадцати лет хранил молчание.

Камю тоже должен был бы хранить молчание, и он хотя бы отчасти осознал это, поскольку в «Сизифе» посчитал необходимым оправдать занятие литературой, признав ее времяпрепровождением, достойным рыцаря абсурда, — при условии, разумеется, что она не ориентируется *на других*! В этом обосновании *a posteriori* надо увидеть прежде всего свидетельство того, что для Камю было важно поставить эту проблему. Подлинный солипсизм будет присутствовать не в «Сизифе», а в «Постороннем». Мерсо ничего не читает и ничего не пишет. Его невозможно вообразить предлагающим рукопись в издательство или читающим корректуру. Деятельности такого порядка нет места в «подлинном» существовании.

Молодой Валерий и молодой Камю придавали большое значение литературе. Они оба знали, что это средство уйти от того незначительного положения в обществе, которое они занимали. И тем не менее они оба замыкались в системах, которые делали почти что невозможным для них занятие искусством. Индивидуализм этих двух авторов становится столь обостренным, что начинает приближаться к параличу.

За пределами литературы мы все знаем, что некоторые люди слишком горды, чтобы признать, что страдают от определенного положения вещей. Эти люди даже делают все возможное, чтобы продлить это положение вещей или ухудшить его, чтобы доказать себе самим, что оно *свободно выбрано*.

Мерсо, несомненно, отражает такую установку. Жизнь этого героя объективно печальна и убога. Мерсо — действительно отщепенец. У него нет ни интеллектуальной жизни, ни любви, ни дружбы; он ни к кому не испытывает интереса и ни во что не верит. Его жизнь сводится к физическим ощущениям и к дешевым удовольствиям массовой культуры. «Неинформированные» читатели — например, молодые американские студенты — хорошо чувствуют это фундаментальное отчаяние. Они схватывают *объективное* значение романа, потому что *субъективная* интенция автора от них ускользает.

«Информированный» читатель, напротив, отвергает объективное значение, которое он считает наивным, поскольку сразу же схватывает субъективную интенцию. И до тех пор пока он не прочтет и не поймет «Падение», у него будет впечатление, что в этом произведении для него не содержится никаких тайн. Только Кламанс осознает, что есть два уровня значения, субъективный и объективный, и самым важным он считает этот последний, объявляя, что его «добрые преступники» были *в глубине души* несчастными людьми.

Наиболее пронизательное суждение подтверждает суждение наиболее наивное. Истина принадлежит либо читателю, который располагает *всеми* элементами, либо читателю, который не располагает *ни одним*; между этими двумя крайностями торжествует ошибка.

Конечно, студенты быстро учатся тому, что не надо сочувствовать жизненному уделу Мерсо, если не хочешь прослыть за наивного человека. Но они продолжают задаваться вопросом, каким образом мир, в котором живет Мерсо, критика может интерпретировать как рай. Этот бесцветный и втайне постыдный мир был именно тем, к которому Камю, с основанием или нет, чувствовал себя приговоренным во время работы над «Посторонним».

Затаенное отчаяние, которое царит в романе, имеет психологические, социальные и даже метафизические основания. Времена были тяжелыми, возможностей найти себе применение было мало, здоровье молодого Камю оставляло желать лучшего. Он еще не был известен, и ничто не свидетельствовало о том, что это когда-нибудь произойдет. Как многие до и после него, он решил сделать своими это одиночество и эту посредственность, казавшиеся ему безысходными, взять их на себя. Это был акт интеллектуальной гордости и отчаяния, подобный *amor fati* Ницше. Господин Тэст (Валери) возник из похожего опыта в аналогичном мире. Молодой человек, чувствующий себя обреченным на безвестность, вынужден ответить своим равнодушием на равнодушие общества. Если у него есть талант, он, возможно, выработает новую и радикальную форму романтического солипсизма; возможно, он создаст Тэста или Мерсо.

Более уместными, нежели психиатрическая интерпретация, здесь окажутся некоторые фрагменты из «Трактата об отчаянии» Кьеркегора, посвященные тому, что автор называет «отчаяние-вызов» или «отчаяние, когда желают быть собою»: «Но нет ли иной формы отчаяния, кроме отказа надеяться как на возможное, что это временное страдание, этот наш крест будут с нас сняты? Ведь именно от этого отказывается отчаявшийся, который в своей надежде желает быть собой. Но если он убежден, что это жало в его плоти (неважно, существует ли оно на самом деле или же страсть убеждает его в этом) вонзилось слишком глубоко, чтобы его можно было бы удалить с помощью абстракций, в вечности он желал бы видеть его своим. Оно становится для него поводом для возмущения, или, скорее, оно дает ему случай сделать из всего своего существования повод для возмущения <...> Ибо рассчитывать всерьез на возможность помощи, в особенности посредством этого абсурда, согласно которому для Бога все возможно, — нет! нет! — этого он не желает. Ни за что на свете он не станет искать такую возможность в ком-то другом, предпочтя, даже обрекая себя на все муки ада, скорее быть собою, чем позвать на помощь <...> Слишком поздно! Прежде он радостно отдал бы все, чтобы избавиться от этого, однако его заставили ждать, — а сейчас уже слишком поздно, он предпочитает возмущаться против всего, быть несправедливой жертвой людей и жизни, оставаться тем, кто исправно следит за своим мучением, чтобы это мучение от него не отняли — иначе как ему доказать свое право на это и убедить в этом праве себя самого?»¹⁰

Само собой разумеется, что абсурд, о котором говорит Кьеркегор, не является абсурдом Камю. Он даже является его антитезой, поскольку Кьеркегор окончательно отказывается от нигилизма, — отказ, который сам Камю отвергает и осуждает в «Сизифе», считая его поверхностным оптимизмом. Молодой Камю думал, что он может разделаться с Кьеркегором в нескольких фразах, но парадоксальным образом множество замечаний Кьеркегора могут быть отнесены к Камю и объяснить в нем гораздо больше, чем замечания самого Камю о Кьеркегоре: «Такое владение собой, каменная твердость, вся эта атараксия и так далее, — они как из сказки <...>

Это я <...> хочет <...> стяжать лавры поэмой со столь искусным сюжетом, короче, так прекрасно умея себя понять. Но <...> в то самое мгновение, когда оно думает завершить все сооружение, все это может, по произволу, кануть в ничто»¹¹.

Наиболее возвышенная форма отчаяния, согласно Кьеркегору, встречается только у некоторых великих поэтов, и, когда философ добавляет: «Его можно было бы назвать стоическим — и не только с мыслью о конкретной философской секте»¹², мы хорошо понимаем, что объединяет Виньи «Чаттертона», Валери «Тэста» и Камю «Постороннего». Гений Кьеркегора проникает сквозь лес мелких различий, позволяющих тому или иному писателю утвердить свою собственную оригинальность, но скрывающих глубинный смысл его литературной позиции. Кьеркегор одним актом интуиции схватывает всю духовную структуру и обнаруживает в ней важные свойства, чаще всего общие для нескольких писателей. Следующий фрагмент, например, позволяет нам осознать сходство между Тэстом и Мерсо: «Что касается низших форм отчаяния, лишенного действительного внутреннего или же, по крайней мере, со столь малым его следом, что об этом не стоит и говорить, — их можно было бы живописать, ограничившись описанием или указанием одним словом на внешние признаки индивидов. Однако по мере того как отчаяние одухотворяется, внутренне изолирует себя как некий отдельный мир, заключенный в герметизме, внешние знаки, под которыми скрывается отчаяние, становятся все более безразличными, но по мере такого одухотворения человек все больше и больше, с каким-то демоническим тактом заботится о том, чтобы укрыться под прикрытием герметизма и затем облачиться в какой угодно внешний вид, как можно более незначительный и нейтральный. <...> Тут мы встречаем даже стремление скрыть эту духовность, и это один из возможных способов обеспечить себе некую нишу позади реальности, мир, предназначенный исключительно для себя самого, мир, где отчаявшееся Я, без передышки, подобно Танталу, занято тем, что оно желает быть собою»¹³.

Это последнее замечание могло бы относиться не только к Танталу, но и к Сизифу. «Сизиф» Камю, как и «Господин Тест», — это некритическое формулирование кьеркегоровско-

го отчаяния, в то время как «Посторонний» — это эстетическое или наивное, а стало быть, наиболее разоблачающее выражение того же отчаяния.

И здесь мы опять не должны попасться в ловушку биографии, которая ничего нам не дает и только уводит от фундаментальных проблем. Необходимо отличать создателя от его созданий, но их отношения сложны. Мерсо — это портрет и даже карикатура на человека, которым Камю никогда не был, но которым он пообещал себе стать на исходе юности, потому что боялся, что никогда не сможет стать никем другим.

Сцена с патроном очень показательна в этом отношении. Патрон предлагает Мерсо поехать в Париж, соблазняет его возможностью получить там хорошее место. Мерсо это не прельщает. Видимо, цель эпизода только в том, чтобы подчеркнуть, что у героя полностью отсутствует честолюбие. Это демонстрируется даже с излишней настойчивостью. Но на той низшей ступени служебной лестницы, на которой находится Мерсо, возможности продвижения, открывающиеся в Париже, мало отличаются от возможностей, имеющих в Алжире. И унылая парижская зима ничем не может привлечь любителя моря и солнца. Тогда какой же тайный соблазн здесь имеется в виду, чтобы можно было продемонстрировать к нему нечувствительность?

Мерсо-Камю с деланным равнодушием отказывается от того, чтобы жить в Сен-Жермен-де-Пре. Настоящий Камю оставит солнечный Алжир ради северных туманов. Он напишет и опубликует несколько книг. Он подчинится требованиям литературной карьеры. Мы должны сделать вывод, что у создателя романа, в отличие от его героя, было достаточно честолюбия, что он был не так равнодушен к литературному или иному успеху, как его герой. Эта истина столь же очевидна, сколь и безобидна, но она кажется почти кощунственной в атмосфере пуританского и извращенного эгоизма, необходимого для возникновения таких произведений, как «Господин Тэст» или «Посторонний», и, следовательно, препятствующего любому действительно критическому прочтению этих самых произведений. Точно так же, как Камю, и, возможно, еще больше, чем Камю, Валери в течение ряда лет соглашался на то, что он сам называл «низменными занятиями», необходимыми для «превращения себя в великого человека».

Потребность уйти от одиночества была сильнее, чем разрушительное воздействие интровертированной гордости. Но эту потребность надо было удовлетворить неочевидным образом. Камю не мог слишком открыто противоречить себе. Стил его романа обнаруживает то, как он сумел обмануть себя самого. Автор систематически избегает риторических эффектов. Он не использует никаких приемов, позволяющих подчеркнуть его мысль. У нас возникает впечатление, что он на нас не смотрит и цедит слова сквозь зубы. Знаменитый отказ от простого прошедшего и от настоящего времени, двух времен традиционного повествования, в пользу сложного прошедшего, которое присуще разговорному языку, равносильно отказу от всех традиционных техник повествования. Автор отказывается быть рассказчиком, который работает для публики. «Белое письмо» создает эффект однообразной монотонности, породившей бесчисленных подражателей. Уже если действительно молчать, подчиняясь требованиям солипсистских эстетик, которые всегда в конечном счете являются *эстетиками молчания*, надо ограничиться более или менее удачным компромиссом, и «Посторонний» предлагает одну из наиболее успешных его формул.

Этот стиль удивительным образом походит на стиль поступков, которые приводят Мерсо к убийству. У нас возникает впечатление, что в один прекрасный день кто-то протянул Камю ручку и бумагу и Камю машинально принялся писать. Мерсо протянули револьвер, и он машинально принялся стрелять. Книга, как и убийство, кажется результатом случайных обстоятельств, хотя в ней не было ничего случайного. Можно даже предположить, что она писала сама себя, когда автор находился в невменяемом состоянии, отчасти похожем на состояние Мерсо, перед тем как он совершает убийство. В том и другом случае благодаря одной и той же видимости апатии и равнодушия создается впечатление, что у нас есть преступление, но нет преступника и есть книга, но нет писателя.

Камю и его герой дали клятву вступать с другими только в самые поверхностные контакты. Внешне они оба соблюдают свою клятву. Мерсо отказывается ехать в Париж; Камю критикует писателей и мыслителей, имеющих наивность верить в возможность коммуникации. Но Мерсо не столь по-

следователен, чтобы уклониться от убийства араба, а Камю — чтобы запретить себе писать «Постороннего». Убийство и книга выходят за рамки поверхностных отношений, но что касается убийства, то разрушительный характер этого действия, как и безразличие, с которым оно было осуществлено, позволяет отрицать, что контакт в самом деле имел место. Точно так же антисоциальный характер романа, как и «неявное» участие автора в его написании, позволяет отрицать, что солипсизм действительно пытался коммуницировать с другими.

Камю предаёт солипсизм, когда пишет «Постороннего», так же как его предаёт Мерсо, когда убивает араба. Все аспекты романа несут печать единого творческого акта, который по отношению к тому, что он порождает, — книге — является тем же, чем поведение Мерсо по отношению к совершенно им убийству. «Невинное убийство» — это на самом деле символ и ядро этого творческого акта. Кламанс осознаёт это, когда утверждает, что он сам, как адвокат, был движим теми же тайными мотивами, что и его клиенты. Он тоже хотел немного славы, но не хотел платить за удовлетворение этого нечистого желания такую же цену, что и настоящие преступники. Разделив с ними преступление, он должен был бы разделить и наказание, но его, напротив, объявили образцом добродетели: «На суде преступление все время находится на переднем плане, а сам преступник появляется у рампы лишь мельком, его тотчас сменяют другие фигуры. Словом, за краткие минуты триумфа ему приходится платить слишком дорого. А вот мы, адвокаты, защищая этих несчастных честолюбцев, жаждущих славы, действительно можем прославиться одновременно с ними и рядом с ними, но более экономными средствами. Это и побуждало меня прибегать к достохвальным усилиям, дабы они платили как можно меньше. Ведь, расплачиваясь за свои проступки, они немного платили и за мою репутацию»¹⁴.

«Посторонний» — это подлинно художественное произведение. Особенности стиля отражаются здесь в сюжете, и наоборот. Однако мы не можем говорить о *единстве* этого романа, поскольку в его основе находится радикальная двойственность и амбивалентность. Как можно было бы го-

ворить о единстве, если творческий акт фактически оборачивается против себя самого? Каждая страница романа отражает противоречие и двойственность, присущие убийству. Всякий отказ от общения — это на самом деле попытка коммуникации. Всякий жест равнодушия или враждебности — это замаскированный призыв. Критическая перспектива, которую открывает на «Постороннего» «Падение», позволяет осветить даже те структурные элементы, которым формалисты придают наибольшую значимость, но которые они не в состоянии объяснить, поскольку изолируют их от реальных данных, касающихся их возникновения.

Можем ли мы рассматривать убийство араба, структуру романа, его стиль и «вдохновение» романиста как единый процесс? Да, если мы сравним этот процесс с некоторыми типами инфантильного поведения. Давайте представим ребенка, которому было отказано в том, чего он сильно желал. Он замыкается в себе, отказываясь общаться с родителями, и никакие уговоры не могут вывести его из этого состояния. Как Мерсо и как молодому Камю, ребенку удастся убедить себя, что его единственное желание состоит в том, чтобы его оставили в покое.

Если мы оставим ребенка в его одиночестве, оно очень скоро станет для него невыносимым, но гордость не позволяет ему, опустив голову, вернуться в круг семьи. Что же тогда делать, чтобы восстановить контакт с внешним миром? Нужно, чтобы ребенок совершил действие, которое привлечет внимание взрослых, но не будет выглядеть как унижительное возвращение, — и это, конечно, должно быть действие, *заслуживающее наказания*.

Открытая провокация была бы слишком прозрачной. Наказуемое действие должно быть совершено украдкой и в обход. Ребенок должен изобразить то же безразличие к непослушанию, которое он готовится совершить, что и Мерсо к своему преступлению или Камю к литературе.

Посмотрите на Мерсо: он начинает общаться с сомнительными личностями небрежно, как общался бы с кем угодно. Это не имеет для него значения, поскольку для него *другие* действительно не существуют. Понемногу Мерсо оказывается втянут в темные дела своих приятелей, но почти не отда-

ет себе в этом отчета. Почему это должно его беспокоить, если одно действие не хуже и не лучше другого? Ребенок действует точно таким же образом: например, он берет коробку спичек и небрежно играет с ними. Он, конечно, не думает ни о чем плохом, но вдруг спичка загорается и шторы, если они оказались поблизости, тоже. Что это — несчастный случай или судьба? Это «нечистая совесть», и ребенок, как и Мерсо, не ощущает своей ответственности. Для него объекты — только фрагменты материи, затерянные в хаотичном мире. «Абсурд» — в том смысле, который «Сизиф» сделал достоянием широкой публики, — уже воплотился в этого ребенка.

«Посторонний» написан и обычно читается в искаженной оптике. С этой точки зрения скрыто провокационная природа преступления отвергается, а репрессивные меры общества представляются в качестве неоправданной агрессии. Тем самым отношения между индивидом и обществом оказываются перевернуты. Мерсо представлен нам как отшельник, абсолютно безразличный к обществу, в то время как общество, как кажется, очень занято его повседневным существованием. Эта картина очевидным образом неверна: мы все знаем, что равнодушие проявляет общество, а тревожная озабоченность — удел несчастного одинокого героя. Картину, соответствующую истине, нам дают великие художественные произведения всех эпох: сочинения Сервантеса, Бальзака, Диккенса, Достоевского и, возможно, также «Падение» Камю.

Истина, которую отказывается признать «Посторонний», столь неодолима, что она почти что открыто высказывается в конце романа, в страстном всплеске рессантимента Мерсо. Многие читатели справедливо считают, что это заключение звучит более правдиво, чем остальной роман. Рессантимент, без сомнения, присутствует во всем произведении, но гордость налагает на него молчание вплоть до смертного приговора, который дает Мерсо повод выразить свое отчаяние, не потеряв слишком заметным образом свое лицо. Ребенок тоже хочет быть наказанным, чтобы дать выход своему горю, не признавая его настоящей причины даже перед самим собой.

В последней фразе Мерсо практически признает, что единственная казнь, которая ему действительно угрожает, — это равнодушие других: «Чтобы все завершилось, чтобы не

было мне так одиноко, остается только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей — и пусть они встретят меня криками ненависти»¹⁵.

Структурный недостаток «Постороннего» становится полностью понятным, когда мы уподобляем роман типу поведения, очень распространенному в современном мире, даже среди взрослых. Это пустое существование, эта скрытая грусть, этот перевернутый с ног на голову мир, это скрыто провокационное преступление, — все это характерно для преступлений, называемых преступностью несовершеннолетних. Анализировать совершенное Мерсо убийство, руководствуясь «Падением», — значит признать, что оно зависит от того, что американская психология называет «attention getting devices» [«приемами привлечения внимания»]. Этот социальный аспект романа легко связывается с ультраромантической концепцией *Я*, преобладающей у раннего Камю. Многие наблюдатели отмечали, что в преступности несовершеннолетних присутствует элемент современного демократизированного романтизма. В последние годы некоторые романы и фильмы, которые открыто имеют дело с этим социальным явлением, заимствовали некоторые элементы из «Постороннего» — произведения, внешне не имеющего ничего общего с этой темой. Герой фильма «На последнем дыхании», например, убивает полицейского лишь отчасти умышленно и становится таким образом «добрым преступником» наподобие Мерсо. В то же время сама *тема* преступности несовершеннолетних отсутствует в «Постороннем», поскольку роман представляет собой литературный эквивалент действия, его совершенный *аналог*.

«Посторонний», безусловно, не является верной картиной общества, в котором он был создан. Следует ли из этого заключить, как это делают формалисты, что роман создает «свой собственный мир», полностью изолированный от этого общества? Роман *переворачивает* законы нашего общества, но это переворачивание не означает отсутствия связей с ним. Это сложное отношение, которое одновременно содержит позитивные и негативные элементы и которое невозможно сформулировать, механически используя старую реалистическую или позитивистскую терминологию. Именно негатив-

ное отношение необходимо четко осознать, если мы хотим понять саму эту эстетическую структуру. И единственный способ выявить эту структуру как раз и состоит в том, чтобы вспомнить в связи с ней социальное явление, называемое «преступностью несовершеннолетних». «Посторонний» не отделим от социальной реальности, которую он переворачивает, поскольку это переворачивание представляет собой один из типов социального поведения, причем хорошо известный и вполне определенный. В момент создания произведения автономность структуры может казаться писателю абсолютной, но на самом деле она только относительная.

«Посторонний» потому и отражает с таким бесподобным совершенством мир несовершеннолетнего преступника, что в этой книге нет осознания того, что она отражает что бы то ни было вообще — за исключением, разумеется, невинности героя и несправедливости его судей.

Камю писал «Постороннего» против «судей» или, иными словами, против буржуа, которые только и могли его прочесть. Вместо того чтобы отвергнуть книгу, как того желал и чего одновременно опасался автор, эти буржуазные читатели осыпали его похвалами. Очевидно, «судьи» не узнали свой собственный портрет. Они тоже восстали против несправедливости судей и стали громко требовать милосердия. Они также отождествились с невинной жертвой и приветствовали Мерсо как храброго рыцаря «подлинности» и «культы солнца». Публика в итоге оказалась состоящей не из «судей», как думал автор, но из таких же, как он, «великодушных адвокатов», людей, похожих на него самого.

Поскольку все поклонники ранних произведений Камю в той или иной степени разделяют вину «великодушного адвоката», им также должно найтись место в «Падении». Они действительно присутствуют там в лице безмолвного слушателя Кламанса. Этому человеку нечего сказать, поскольку Кламанс отвечает на *его* вопросы и *его* возражения еще до того, как они успевают появиться в *нашей* голове. В конце романа этот человек признается, кем является он сам: он тоже «великодушный адвокат».

Таким образом, Кламанс обращается к каждому из нас персонально. Именно к нам он наклоняется через столик кафе;

именно нам он пристально смотрит в глаза. Монолог изобилует восклицаниями, междометиями и обращениями. Через каждые три строчки мы встречаем «давайте», «смотрите-ка», «как!», «ну вот», «вы не находите?», «дорогой соотечественник» и так далее. Стил «Падения» — полная противоположность безличного и антириторического «белого письма». Фальшивое равнодушие Мерсо исчезло. Мы перешли от «сдержанного негодования» великодушного адвоката, по удачному определению Кламанса, эксперта в данном вопросе, к публичной демонстрации нечистой совести, признанной, но все еще не преодоленной. Намеренно легковесный и разнородный символизм «Падения» — это пародия на «серьезный» символизм ранних произведений Камю.

Ставя под вопрос подлинность «Постороннего» и других произведений того же рода, Камю ставит под вопрос сам этот вопрос. «Падение», в той же мере, что и «Посторонний», направлено против всех потенциальных читателей, поскольку направлено против адвокатов в мире, где остались только адвокаты. Техника ментальной агрессии стала более тонкой, но ее цель осталась той же самой.

Почему Кламанс привлекает наше внимание к факту, что в его новой установке опять присутствует нечистая совесть? Он подрывает свои собственные позиции, чтобы не дать это сделать другим. После того как он насмеялся над «великодушным адвокатом», он иронично описывает себя как «судью на покаянии». Он очень искусно опережает читателей, которые, как ему известно, способны извлечь моральное утешение из самых мрачных притч; он выполняет новый пируэт, надеясь опередить всех на шаг в игре самооправдания, превратившейся в игру самообвинения.

Пусть судья откажется судить и станет замаскированным судьей, то есть адвокатом. Пусть адвокат откажется от маскировки и станет судьей на покаянии. Пусть судья на покаянии... Мы спускаемся по спирали в страшный ад, но это головокружительное «падение», возможно, не так фатально, как кажется. Судья на покаянии воспринимает свою роль далеко не так серьезно, как великодушный адвокат.

Потребность в самооправдании преследует всю современную литературу «суда». Но здесь есть несколько уровней осо-

знания. То, что называют «мифом» суда, может быть рассмотрено с взаимоисключающих точек зрения. В «Постороннем» единственный вопрос — это вопрос виновности или невиновности персонажей. Преступник невиновен, а виновны судьи. В традиционной литературе преступник обычно виновен, а судьи невиновны. Но это различие не столь значительно, как кажется. В обоих случаях Добро и Зло — застывшие, незываемые понятия: оспаривается вердикт судей, но не ценности, на которых он основан.

«Падение» идет дальше. Кламанс все еще старается доказать, что он на стороне Добра, а другие — на стороне Зла, но системы ценностей, на которые он ссылается, рушатся одна за другой. Настоящая проблема состоит не в том, чтобы знать, «кто невиновен и кто виновен», а в том, «почему нам надо продолжать судить и быть судимыми». Это более интересный вопрос, — и это тот самый вопрос, что волновал Достоевского. В «Падении» Камю поднимает литературу суда на уровень своего гениального предшественника.

Ранний Камю не знал, насколько коварным и всепроникающим злом является суд. Он считал, что он вне такого суда, потому что осуждает тех, кто осуждают. Используя терминологию Габриэля Марсея, мы могли бы сказать, что Камю рассматривал Зло как что-то внешнее по отношению к себе, как «проблему», которая касается только судей, в то время как Кламанс хорошо знает, что он тоже им затронут. Зло — это «тайна» гордости, которая, осуждая других, осуждает, не ведая того, саму себя. Именно гордость Эдипа, другого героя литературы суда, произносит проклятия, которые ведут его к его собственной гибели. Взаимность отношений *Я* и *Ты* утверждается внутри всех усилий, которые я прилагаю, чтобы ее отрицать. «Приговор, который вы бросили другим, — говорит Кламанс, — в конце концов полетит обратно, прямо в вашу физиономию и нанесет ей повреждения»¹⁶.

Посторонний находится не вне общества, а внутри него, хотя сам об этом не знает. Именно это неведение ограничивает горизонт «Постороннего» как с эстетической точки зрения, так и с точки зрения мысли. Человек, чувствующий потребность написать роман-суд, принадлежит не Средиземноморью, а туманам Амстердама.

Мир, в котором мы живем, — мир постоянного суда. Это, без сомнения, наследие нашей иудеохристианской традиции. Мы не являемся ни последовательными язычниками, ни иудеями, так как у нас нет Закона. Но мы не являемся и настоящими христианами, так как мы продолжаем осуждать. Кем же мы являемся? Христианин не может удержаться от мысли, что ответ прямо под рукой: «Итак, неизвинителен ты, всякий человек, судящий другого, ибо тем же судом, каким судишь другого, осуждаешь себя, потому что, судя другого, делаешь то же»¹⁷. Заметил ли Камю, что все темы «Падения» содержатся в Посланиях святого Павла? Если да, извлек ли он из этой аналогии и из ответов святого Павла те же выводы, которые извлек бы христианин? Никто не может ответить на эти вопросы.

Мерсо был виновен в том, что вершил суд и не знал об этом. Осознал это только Кламанс. Можно увидеть в этих двух героях два аспекта одного и того же персонажа, судьба которого описывает траекторию, напоминающую жизненные линии великих героев Достоевского. Как Раскольников, как Дмитрий Карамазов, Мерсо-Кламанс вначале считает себя жертвой судебной ошибки, но в конце концов осознает, что приговор справедлив, даже если судьи, как отдельные индивиды, несправедливы, потому что *Я* может предложить только гротескную пародию на Правосудие.

Универсальное измерение «Падения» можно обнаружить, лишь поняв вначале наиболее индивидуальное, даже личное его значение. Впрочем, эти два аспекта представляют собой единое целое: структура произведения является единой, и его значение также. Внешне это значение кажется чисто отрицательным. Но фраза из «Шведских речей» Камю резюмирует его положительные аспекты. Камю противопоставляет последовательно две свои позиции и ясно подтверждает личное значение, которое было нами обнаружено в исповеди Кламанса: «Искусство не позволяет художнику замыкаться в себе, оно отдает его в подчинение правде самой скромной и самой общей. И те, кто зачастую избирают судьбу художника, потому что ощущают себя непохожими на остальных, вскоре понимают, что им нечем питать свое искусство и свою оригинальность, если они не признают собственного сходства с другими»¹⁸.

ОТ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» К СОЦИОЛОГИИ РОМАНА

История Паоло и Франчески, любовников-прелюбодеев из «Божественной комедии», в начале XIX века пользовалась необычайным успехом. Молодые люди бросают вызов божественным и человеческим законам, и, кажется, их страсть торжествует даже в вечности. Что значит для них ад, если они там *вместе*? В сознании бесчисленных читателей нововременной и романтической эпохи inferнальные декорации, какими бы замечательными они ни были в эстетическом плане, представляли лишь ничего не значащей данью духовным и теологическим конвенциям времени.

Считается, что романтическая страсть не подрывает индивидуализм, а воплощает его. Любовники отдаются друг другу в акте, который является совершенно спонтанным и в который вовлечены только они сами, хотя и вовлечены всецело. Мы, таким образом, имеем здесь своего рода принцип *cogito* влюбленных, на котором партнеры основывают свое существование в качестве любовников, единственно подлинное в их глазах и порождающее новое бытие, одновременно единое и двойное, полностью автономное по отношению к Богу и людям.

Таков образ страсти, возникающий как из толкований произведения Данте, так и из множества других литературных текстов той эпохи. Это романтическое прочтение очевидным образом противоположно духу «Божественной комедии». Ад для Данте — это реальность. Между теми бесплотными *двойниками*, которыми являются друг для друга Паоло и Франческа, невозможен никакой настоящий союз. У любовного предприятия действительно есть прометеевский смысл, но оно терпит полный крах, и именно этого не ощущает романтический читатель. Для того чтобы выявить это противоречие во всей его полноте, надо просто прочитать о зарождении этой страсти, как его описывает сама Франческа по просьбе Данте.

Однажды Паоло и Франческа вместе предавались невинному занятию: читали роман о Ланселоте. Когда они дошли до описания любовной сцены между рыцарем и королевой Гиневрой, женой Артура, то почувствовали стеснение и покраснели. Затем легендарные любовники из рыцарского романа слились в поцелуе: Паоло и Франческа повернулись друг к другу и тоже поцеловались. Любовь завладевает их душами по мере того, как они читают книгу. Письменное слово оказывает подлинно завораживающее воздействие. Оно побуждает юных влюбленных действовать в совершенно определенном направлении; оно — зеркало, в которое смотрятся Паоло и Франческа, открывая в себе сходство со своими блистательными образцами.

Таким образом, Паоло и Франческа даже в земной жизни никогда не достигают той степени солипсизма, который определяет абсолютную страсть: *Другой*, книга, образец присутствует с самого начала. В основании солипсистского проекта находится образец. Романтический и индивидуалистический читатель не осознает той роли, которую играет подражание книге, потому что он тоже верит в абсолютную страсть. Если обратить внимание такого читателя на книгу, то он вам ответит, что речь идет о малозначительной детали. Чтение, полагает он, всего лишь открывает уже существующее желание. Но Данте подчеркивает эту «деталь», что делает молчание современных комментаторов по этому поводу еще более поразительным. Все интерпретации, принижающие роль книги, опровергаются заключительной фразой рассказа Франчески: «И книга стала нашим Галеотом»¹.

Галеот — это вероломный рыцарь, враг Артура, заронивший в сердце Ланселота и Гиневры семена страсти. Это роман, утверждает Франческа, сыграл в ее жизни роль дьявольского посредника, роль медиатора. Молодая женщина проклинает книгу и ее автора. И дело здесь не в том, чтобы обратить наше внимание на какого-либо конкретного автора. Данте не пишет историю литературы; он подчеркивает, что именно *что-то* слово — письменное или устное — всегда вызывает желание. Роман занимает в судьбе Франчески место Слова в четвертом евангелии. Слово человека становится словом дьявола, если оно узурпирует в наших душах место, которое отведено Слову божественному.

Паоло и Франческа обмануты Ланселотом и королевой, которые в свою очередь обмануты Галеотом. А читатели эпохи романтизма в свою очередь обмануты Паоло и Франческой.

Пагубное внушение — это процесс, который бесконечно возобновляется без ведома его жертв. Одна и та же внутренняя цензура блокирует любое восприятие посредника, вытесняет любую информацию, противоречащую романтическому и солипсистскому «видению мира». Жорж Санд и Альфред де Мюссе уезжают в Италию, воображая себя Паоло и Франческой, нисколько при этом не сомневаясь в спонтанности своих чувств. Романтизм превращает «Божественную комедию» в новый рыцарский роман. Именно это крайнее ослепление и заставляет играть роль посредника произведение, которое очевидным образом разоблачает посредничество.

Та Франческа, которая рассказывает свою историю в поэме Данте, уже не является жертвой обмана, но своим прозрением она обязана смерти. Подражательница подражателей, она знает, что сходство между ней и ее образцом реально, поскольку мы всегда получаем то, чего сильно желаем, но это сходство состоит не в победе абсолютной страсти, как вначале воображали любовники и как все еще воображают читатели: оно состоит в поражении, уже пережитом в тот момент, когда в тени романа о Ланселоте герои обменялись первыми поцелуями.

В подражании рыцарской модели Дон-Кихот ищет ту же псевдобожественность, что и Паоло и Франческа. И он тоже распространяет зло, жертвой которого оказывается. У него тоже есть свои подражатели, а у романа, героем которого он является, — свои эпигоны, что позволяет Сервантесу во второй части романа иронично предсказать ту абсурдную критику, которая снова поднимется вокруг него с эпохой романтизма — например, критику Унамуно, который обвинит Сервантеса в том, что он демонстрирует непонимание своего возвышенного и вдохновенного героя. Индивидуалисту известно, что существует и вторая, производная страсть, но она никогда не является для него истинной страстью, то есть страстью его собственной или страстью его образцов. Гений Данте, как и гений Сервантеса, связан с отказом от этого индивидуалистического предрассудка. Сущность этого гения

как раз и не была понята романтизмом, а также его современными последователями.

Сервантес и Данте открывают внутри мира литературы сферу рефлексии, включающую в себя «play within the play» Шекспира и «погружение в бездну» Андре Жида. В союзе с романами Нового времени эти писатели в равной мере предлагают нам интерпретацию несчастного сознания, значительно отличающуюся от интерпретации Гегеля.

Герой, охваченный производным желанием, пытается присвоить себе *бытие* образца за счет сколь возможно верного подражания ему. Если бы герой жил в том же мире, что и его образец, а не был бы, как в вышеприведенных примерах, дистанцирован от него мифом или историей, он неизбежно стал бы желать тот же самый объект, что и его образец. Чем ближе оказывается медиатор, тем больше вызываемое им поклонение уступает место ненависти и соперничеству. Страсть уже не является вечной. Паоло, каждый день встречающий Ланселота, несомненно предпочел бы Франческе королеву Гиневру, — если бы только ему не удалось связать духовными узами Франческу и своего соперника, сделав так, чтобы соперник стал желать ее и тем самым усилил его собственное желание, чтобы он сам мог желать ее *через соперника* или, скорее, наперекор ему, короче, вырвать ее у того самого желания, которое и придает ей очарование. Именно эту вторую возможность иллюстрируют в «Дон-Кихоте» «Повесть о Безрассудно-любопытном» и повесть «Вечный муж» Достоевского. У романистов, пишущих о внутренней медиации, всегда побеждают зависть и болезненная ревность. Стендаль говорит о «тщеславии», Флобер и его критики о «боваризме», Пруст открывает механизмы снобизма и любви-ревности.

Образец здесь — это всегда препятствие. На еще большей степени «деградации» все препятствия будут служить образцами. Мазохизм и садизм являются, таким образом, деградировавшими формами опосредованного желания. Когда эротическая ценность перемещается от объекта к сопернику-медиатору, мы получаем тот тип гомосексуальности, который показан у Марселя Пруста. Разделения и страдания, производимые медиацией, находят крайнюю степень своего выражения в галлюцинации двойника, присутствующей у большого

количества нововременных и романтических писателей, но понятой в своей медиативной функции только лишь Достоевским.

Великие романы надо рассматривать как единое значащее целое. Индивидуальная и коллективная история производного желания всегда движется к небытию и смерти. Точное описание выявляет динамическую структуру в форме нисходящей спирали.

Как же романист может распознать структуры желания? Видение целостности — это одновременное видение целого и его частей, детали и совокупности. Оно одновременно требует отстранения и отсутствия отстранения. Настоящий романист не является ни праздным олимпийским богом, каким его описывает Сартр в эссе «Что такое литература?», ни «ангажированным» человеком, которым тот же самый Сартр хотел заменить этого ложного бога. Необходимо, чтобы этот романист одновременно был «ангажированным» и «неангажированным». Он — человек, который был «пойман» структурой желания, а затем вырвался из нее. Флобер в «Воспитании чувств», Пруст в «Жане Сантейе», Достоевский до «Записок из подполья» представляют нам порожденные медиацией раздвоения как объективные свойства романного мира. Их художественное видение еще остается проникнуто манихейством. Таким образом, прежде чем эти авторы стали романистами, все они были «романтиками».

Этому первоначальному господству иллюзии над писателем соответствует в его главном произведении, иллюзия героя, которая в конечном счете обнаруживается как таковая. Этот герой освобождается только в конце произведения, пережив обращение, представляющее собой отказ от опосредованного желания — то есть смерть романтического *Я* и воскрешение в истине романа. Вот почему смерть и болезнь всегда физически присутствуют в заключении, и вот почему они всегда имеют характер радостного освобождения. Финальное преображение героя — это транспозиция основополагающего опыта романиста, его отказа от собственных идолов, его духовной метаморфозы. Марсель Пруст в «Обретенном времени» полностью выявляет этот смысл романного творчества, присутствующий, но завуалированный у предшествующих романистов.

Заключение, воплощающее смерть для мира, оказывается началом романного творения. Мы можем вполне конкретно проиллюстрировать это «Заключением» из текста «Против Сент-Бёва», а также другими текстами из прустовского архива. Ранние наброски «Обретенного времени», которые здесь содержатся, в целом представляют собой констатацию всеобъемлющего экзистенциального краха, состояния отчаяния, переживаемого как в жизни, так и в литературе, непосредственно предшествовавшего началу работы над циклом романов «В поисках утраченного времени».

Мы должны применить к финалам романов тот же метод, что и к миру романов в целом, мы должны рассматривать их как единую значащую целостность. На этот раз мы обнаруживаем не то, что является непрерывным историческим развитием, а то, что представляет собой динамическую форму, всегда почти тождественную, но реализуемую с разной степенью полноты у отдельных романистов. Финальное откровение ретроспективным образом освещает пройденный путь. Произведение само ретроспективно; оно одновременно является повествованием о духовной метаморфозе и воздаянием за нее. В свете этой метаморфозы существование в мире, нисхождение по спирали предстают *нисхождением в Ад*, то есть необходимым этапом на пути к окончательному откровению. Движение по нисходящей в конечном итоге превращается в движение по восходящей, не становясь при этом возвращением назад. Очевидно, что такова структура «Божественной комедии». И, без сомнения, надо обратиться к еще более раннему времени, чтобы определить архетип этой романной формы, а именно к «Исповеди» Блаженного Августина — первому произведению, генезис которого оказался по-настоящему вписан в его форму.

Эти наблюдения связаны не с теологией, а с феноменологией романа. Я не пытаюсь поверхностно христианизировать авторов романов и во многом согласен с Люсьеном Гольдманом, когда он пишет: «Финальное обращение Дон-Кихота или Жюльена Сореля является не приближением к подлинности, к вертикальной трансцендентности, но осознанием тщетности, деградации, характеризующих не только предшествующий поиск, но и всякую надежду, всякий возможный поиск»².

Эта фраза еще более справедлива в отношении Флобера, чем в отношении Стендаля и Сервантеса. Эти романисты описывают «минимальное» обращение героя, в отличие от «максимального» обращения у Достоевского; тем не менее дантовский и августиновский архетип остается вписан в форму их произведений. То, что Стендаль или Пруст прибегают к христианскому символизму, кажется нам тем более интересным, что у них это не имеет религиозного значения и что любое внешнее подражание форме, опознаваемой как христианская и намеренно избираемой в качестве таковой, исключено.

Проблема, которая здесь ставится, затрагивает не последний и окончательный смысл реальности, а видение «видений мира». В «Исповеди» есть видение языческого и христианского видений; и оба они становятся видимыми именно в переходе от одного к другому. Нечто аналогичное содержится и в «Новой жизни» Данте. И таков же переход от романтизма к роману, который можно, конечно, определить как «осознание», но который не может быть чем-то простым и легким, чем-то, что происходит само собой, как это подразумевает Люсьен Гольдман в приведенной выше цитате. В этом отношении его интерпретация кажется нам несовместимой с понятием «видения мира» и с той устойчивостью, с тем противостоянием изменениям, которое характеризует социальные и духовные структуры.

Мне могут возразить, что дантовский архетип появляется в произведениях очень разного философского содержания. Не желая преуменьшать эти различия, мы можем заметить, что здесь существуют также тесные сходства. И эти сходства не ограничиваются одними романистами. Например, мы находим их у Георга Лукача, чья теория «видений мира» неизбежно основывается на видении этих видений, то есть на опыте, отчасти схожем с опытом авторов романов. В подходе Лукача есть нечто «дантовское». Когда он определяет поиск героев романа как «демонический», деградировавший, не дает ли он нам метафорический эквивалент того ада, куда Данте погрузил своих собственных героев? В его работе «Современное значение критического реализма»³ для характеристики литературы западного авангарда часто используются

слова «инфернальный», «дьявольский», «фантазматический», «монструозный», «кривляющийся», «подземные силы», «демонический принцип». Мы можем, конечно, упрекнуть Лукача в том, что он слишком суров к современной литературе, но этот упрек, сколько бы справедливым он ни был, как и несколько легкомысленная ирония, вызываемая этим теологическим языком, не должен затмить для нас ту глубокую интуицию, которую этот язык, тем не менее, выражает. Фрейд также использует слово «демонический», чтобы обозначить болезненно повторяющийся характер невроза.

Подлинно религиозное мышление, великие романы, психоанализ и марксизм объединяет то, что все они противопоставлены «идолопоклонничеству» или «фетишизму». Мы со всех сторон слышим, что марксизм является «религией», но иудаизм и раннее христианство, которые также ожесточенно боролись с идолопоклонничеством, воспринимались в языческом мире как первоначальные формы атеизма. Обвинение в фетишизме поворачивается сегодня против христианства, которое часто заслуживало его и заслуживает до сих пор, но нельзя забывать, что именно это самое христианство передало нам ужас фетишизма во всех его формах.

Незаменимый характер религиозного языка обязывает нас задаться вопросом, не является ли тот тип мышления, который изначально одушевлял этот язык, в большей степени способным объять реальность, чем это иногда представляется. Патристическая и средневековая *аллегория* кажется нам наиболее устаревшим и бессодержательным модусом этого мышления. Возможно, развитие нововременного мышления требует от нас пересмотреть это суждение. Может показаться, что нет ничто более далекого от этого аллегорического мышления, чем связь, которую Люсьен Гольдман устанавливает между романским миром желания и рыночной экономикой: «В экономической жизни, представляющей собой самую важную часть современной социальной жизни, всякое подлинное отношение, действующее качественный аспект вещей и людей, включая как отношения людей и вещей, так и отношения между людьми, постепенно исчезает, сменяясь отношениями опосредованными и деградировавшими: чисто количественными отношениями обмена».

Все идолы собраны вместе и превзойдены в высшем идоле капиталистического мира: деньгах. Существует «строгая гомология» между всеми сферами нашего бытия. Наша духовная и даже эмоциональная жизнь имеет ту же структуру, что и наша экономическая жизнь. Эта идея кажется шокирующей для религиозного сознания, которое утверждает автономию «духовных ценностей» только для того, чтобы превратить ее в лучшее прикрытие универсальной медиации и деградации. Но Отцы Церкви, которые символически ставили деньги ниже Святого Духа и духовной жизни, приветствовали бы марксистскую интуицию. Если деньги становятся центром человеческой жизни, они также становятся сердцевинной аналогичной системы, которая воспроизводит в перевернутом виде структуру христианского спасения, то есть вновь погружает нас в дантовский ад, в «демоническое» Лукача или Фрейда. Аллегорическое мышление — это, возможно, нечто большее, чем литературная игра. Признать связи, объединяющие размышления Отцов Церкви с наиболее передовыми элементами современного мышления, — значит, возможно, на более глубоком уровне, чем раньше, поставить проблему единства западного мышления.

МОНСТРЫ И ПОЛУБОГИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮГО

Гуинплен, герой романа Виктора Гюго «Человек, который смеется», — искусственно созданный монстр, жертва тех, кто производит таких шутов и карликов и кого Гюго называет испанским словом «*comprachicos*», или покупатели детей. Если *comprachicos* изуродовали лицо Гуинплена, придав ему вечный оскал, то они не смогли изуродовать его душу, остающуюся благородной и прекрасной. Гуинплен, шут, представляет собой антитезу лорду Дэвиду и герцогине Джозиане. Оба они красивы как боги, элегантны, богаты, но в то же время пресыщенны, жестоки, аморальны. Итак, физически уродливому и нравственно прекрасному Гуинплению противостоят лорд Давид и Джозиана, прекрасные физически и уродливые нравственно.

Связь между красотой и добром, злом и уродством столь естественна, что мы говорим о нравственной красоте и уродстве, не осознавая, что прибегаем к тропу. В «Человеке, который смеется» эта связь по аналогии перевернута: красота постоянно связывается со злом, уродство — с добром. И легко заметить, что эта инверсия не ограничивается темой красоты и уродства. Отношения, которые Гюго устанавливает между основными образами и фундаментальной антитезой добра и зла, всегда противоречат отношению, к которому мы привыкли, отношению, вписанному в язык, если не в саму природу вещей. Это противоречие, напрямую связанное с идеей, которую романист хочет нам передать, отражается даже в именах собственных. Человека, похищающего Гуинплена, зовут Урсус, а его животное — волка — зовут Гомо. Животное у позднего Гюго почти всегда более человечно или, по крайней мере, менее «бестиально», чем человек. Антитеза свет/тьма также переворачивается. Единственный персонаж, который *видит* настоящего Гуинплена, — это Дея, слепая, которую он когда-то спас: «Своими исполненными мрака глазами она созерцала в зените над окружавшей ее бездной неугасимое сияние этой доброты»¹.

Во время работы над «Человеком, который смеется» Гюго было шестьдесят семь лет; на протяжении уже почти что пятидесяти лет он неустанно создает монстров. Первый, карлик Абриба Бюг-Жаргаль, как и Гуинплен, является шутком; второй, Ган Исландец, имеет черты вампира, демона и свирепого хищника. В обоих случаях физическое уродство связано с уродством духовным и это двойное уродство служит контрастным фоном, оттеняющим двойную красоту главного героя. Таким образом, выстраивание антитез остается традиционным и успокаивающим. Однако в двух или трех фрагментах монстр играет роль, предвосхищающую роль Гуинплена. В «Гане Исландце» министр норвежского короля, предатель, человек с черной душой, если она вообще у него есть, пытается вовлечь Гана в свои темные планы; в его присутствии он высказывает свои тайные мысли. Ган, пораженный лицемерием своего собеседника, смотрит ему прямо в глаза и восклицает: «Если бы наши души оставили в эту минуту наши тела, мне сдается, — сам дьявол призадумался бы, какая из них принадлежит чудовищу»². Позже, перед судьями, Ган хвастается своими преступлениями: «Я убивал и поджигал более, чем вы в свою жизнь произнесли несправедливых приговоров»³.

Ранний Гюго еще не реабилитирует чудовище, но противопоставляет видимую и откровенную монструозность зверя в человеческом облике, скрытой монструозности судей, епископов и министров. Такая параллель содержит зачатки оппозиции, которая станет более определенной и отчетливо выраженной в «Соборе Парижской Богородицы». Квазимодо еще достаточно отвратителен, по крайней мере настолько, насколько это соответствует литературным конвенциям, но уже не способен к лицемерию. Он представляет собой антитезу архидьякону Фролло, который, при всем своем величественном виде и авторитете, определяющемся его функциями, является персонажем зловещим и коварным.

Физическая монструозность Квазимодо еще связана с природой, но его духовное уродство связано с обществом.

«Его злоба, надо думать, не была врожденной. С первых же своих шагов среди людей он почувствовал, а затем и ясно осознал себя существом отверженным, затравленным, заклеянным. Человеческая речь была для него либо издевкой,

либо проклятием. Подрастая, он встречал вокруг себя лишь ненависть и заразился ею. Преследуемый всеобщим озлоблением, он сам поднял оружие, которым был ранен»⁴.

Квазимодо уже можно рассматривать как жертву моральных *comprachicos*. Впервые мы видим это безобразное создание на паперти собора, в окружении фанатичной толпы, готовой на него наброситься. Романист нащупывает здесь путь к Гуинплону, то есть к монструозности, никак не затрагивающей глубинную природу или свободу монстра, монструозности, существующей всецело *для* и *через* других и представляющей собой абсолютную невинность.

Квазимодо — это козел отпущения в суеверном и жестоком обществе. Гуинплон, в свою очередь, утратил даже естественное уродство козла отпущения, на котором сконцентрированы все гонения и несправедливости. Он, скорее, жертвенный агнец, и возложенная на него миссия спасителя еще больше возвышает его в глазах читателя. В один прекрасный день Гуинплон оказывается сыном вельможи; призванный заседать в палате лордов, он является туда как защитник угнетенных. Он произносит большую речь в демократическом духе, но благородная публика освистывает его, не столько за его идеи, сколько за внешность. Некогда отданный в руки *comprachicos* королевским указом, Гуинплон вторично падет жертвой аристократических палачей. «Неслыханная несправедливость! <...> — восклицает теперь его создатель, — Совершенное некогда зло служило теперь предлогом для нового злодейства»⁵.

Если Гуинплон всегда невиновен, то люди вокруг него всегда виновны. На последних страницах своего произведения Гюго убеждает себя в том, что его герой никак не причастен к тем бедствиям, которые обрушились на него. Он, видимо, забывает, что делал Гуинплон в предыдущей главе. «Человек, который смеется» обманным путем проникает в комнату inferнальной Джозианы, где созерцает лежащую в постели обнаженную красавицу, которую поэт сравнивает с чудовищным пауком в центре своей паутины. В этот момент Гуинплон не думает о демократии; он уступает довольно нечистому эротическому возбуждению, которое вскоре сменяется честолубивыми помыслами — другим нечистым чувством.

Причиной первого падения Гуинплена становятся *comprachicos*, но второе оказывается следствием овладевшего им желания. В первом случае герой не несет никакой ответственности, а во втором — несет, и тем более полную, что мирная жизнь с человеком Урсусом и волком Гомо и особенно любовь слепой девушки Деи в какой-то степени аннулировали, так сказать, последствия ужасного увечья. Открывшееся вскоре знатное происхождение Гуинплена и последствия этого открытия были бы недостаточны, чтобы разрушать скромное счастье любовников, если бы Гуинпен не оставил близкого ему человека, быть может, слишком возвышенную душу, ради чарующей и опьяняющей Джозианы.

В конце романа Гюго не делает различия между оскорблениями, полученными Гуинпленом, и тем увечьем, которое ему нанесли *comprachicos*. Для него Джозиана и лорд Дэвид являются аристократическими *comprachicos*. Герцогиня чувствует нездоровое влечение к фантастическому уродству Гуинплена. Что касается лорда Дэвида, то он страстно увлекается боксом; он разыскивает и тренирует будущих чемпионов, то есть людей, которые наносят увечья себе подобным или оказываются изувеченными сами. Пощечина, которую лорд Дэвид дает Гуинплёну, является новым увечьем и новым, еще более мучительным унижением, чем первое.

Все человеческие отношения в романе «Человек, который смеется» символизируются нанесением увечий. И процесс реабилитации монстра — это процесс отождествления Гюго со своим героем. Провал в палате лордов — это острая боль поборника справедливости, создателя поэтического сборника «Возмездия», пророка Гюго, которого принимают за простого литератора, развлекающего публику. Джозиана, роковая женщина, искусно пробуждающая желание, которое она отказывается удовлетворить, воплощает эротизм стареющего Гюго. Это сам Гюго при помощи Гуинплена жалуется на других и провозглашает свою невиновность. И он, возможно, сообщает нам об этом больше, чем думает сам. Джозиана и лорд Дэвид представляют все то, что Гюго не может соблазнить или подчинить себе, они — непреодолимое препятствие, возможно, предмет негодования, но в еще большей степени — предмет желания, являющийся таковым единственно по той

причине, что препятствие это непреодолимо. Огромная гордость Гюго всегда нуждается в *испытаниях*, и эта потребность превращает препятствие в единственную подлинно желаемую цель — и как раз это и есть тот самый подводный камень, на который Гуинплен, безусловно являющийся жертвой, но жертвой добровольной, все время натывается.

Отождествление с Гуинпленом определяет «мазохистский» момент сознания Гюго; это момент революционного и человеколюбивого воодушевления; в «Человеке, который смеется» и в метафизической поэзии он находится на первом плане. Но этому мазохистскому моменту предшествует «садистский» момент, который превращает Гуинплена во внешний объект и определяет его как монстра. Это момент гордого возбуждения и отождествления с лордом Дэвидом, чья шокирующая склонность к монстрам удивительно похожа на то, что выражается и демонстрируется в произведении Гюго: «Несмотря на свою красивую наружность, он был также членом “Клуба безобразных”. Этот клуб был посвящен уродству. Там давали обещание драться не из-за красивых женщин, а из-за безобразных мужчин. В зале клуба были развешаны портреты уродливых людей: Терсита, Трибуле, Дунса, Гудибраса, Скаррона; на камине между двумя кривыми — Коклесом и Камозэнсом — стоял Эзоп; Коклес был крив на левый глаз, а Камозэнс на правый; каждый из них был обращен к зрителю своим невидящим глазом; их слепые профили смотрели друг на друга»⁶.

Почему Гюго воспринимает себя как Гуинплена, то есть как монстра? Потому что сначала он отождествился с лордом Дэвидом, богом. Взгляд бога всегда производит на свет монстров. Все то, что не является совершенством бога, все, что бог не может уподобить себе, предстает как безобразное. Но Юпитер-Гюго вскоре обнаруживает, что мечет свои молнии впустую, он видит практическую неэффективность отлучения монстров, которые не дают изгнать себя во мрак внешнего мира. Если бы поэт принял ограничения своей власти, он стал бы таким же человеком, как другие, но он отказывается от этих ограничений. Его гордость не допускает разделения, и он оставляет другим это царство формы, света и гармонии, где, как выясняется, он не является единственным правите-

лем. Он устремляется в область бесформенности, мрака и хаоса; он находит прибежище среди монстров и становится одним из них. Поскольку гордость отказывается сдаться, поражение становится обезображиванием, монструозностью и падением во мрак. Несостоявшийся бог должен сам себя поразить молниями, которые он хотел обрушить на других. Он открывает в себе монстра, но пытается теперь обожествить его, поскольку этот монстр постоянно стремится стать богом.

Реабилитация монстров, этапы которой мы здесь обозначили, совпадает с возрастающей в период 1840-х и начала 1850-х годов мрачностью мироощущения поэта. И этот двойной процесс тождествен становлению так называемой метафизической поэзии Гюго. Эта поэзия также определяется через отождествление с монстрами и падением во мрак, то есть через переворачивание первичных образов, которое мы отмечали в «Человеке, который смеется». Достаточно вспомнить две строчки из «Созерцаний», чтобы узнать в Дее слепого прорицателя, того, кто видит тайную красоту монстра, аллгорию метафизической поэзии:

Очами он ослеп, но духом он прозрел,
И тьма его полна немеркнувшего света⁷.

Таким образом, неудивительно, что лучшими страницами поэмы «Конец Сатаны» оказываются первые, те, которые описывают падение проклятого в бездну. Головокружительное погружение в пропасть, звезды, которые гаснут, превращение великолепия в ужас и ангела света в ангела тьмы — что все это, как не сама динамика поэзии Гюго, какой она предстает перед нами в множестве произведений и какой ее открывает общая эволюция поэта — превращение романтического Гюго в Гюго метафизического?

Это падение Сатаны — поэтическое, а не теологическое, по крайней мере на уровне интенции, так как Гюго не может помыслить виновность Сатаны. Отождествиться с монстром — это значит в конечном счете отождествиться с Сатаной, парией *par excellence*, князем безобразного и бесформенного. Поль Зюмтор⁸ хорошо показал, что у Гюго Сатана не спаса-

ется, а просто-напросто реабилитируется. Гюго не признается в этом самом себе, но он всегда склонен обожествлять Сатану, так же как склонен обожествлять Гуинплена. В своей речи перед лордами Гуинплен утверждает, что, «если бы так смеялся Сатана, этот смех был бы осуждением Бога»⁹. В другом месте Гюго говорит нам, что Гуинплен — мятежник и что он является «светоносцем и грозным нарушителем общественного спокойствия»¹⁰; не Сатана, уточняет он, но Люцифер. Ибо Сатана — это не кто иной, как восставший Люцифер. Следовательно, именно Бог, высшая инстанция, оказывается здесь в роли обвиняемого.

Основные образы западноевропейской поэзии приходят к нам от трубадуров. Эти образы заимствованы у христианской мистики, и, следовательно, они всегда, по крайней мере имплицитно, направлены к Богу, и мы не можем перевернуть их, как это делает Гюго, не обратившись к Сатане. Но почему поэт испытывает потребность перевернуть эту образность? Идет ли здесь речь о чисто литературном открытии, о простом техническом приеме, который обновляет поэзию? Я так не думаю. «Человек, который смеется» открывает нам экзистенциальные основания сатанизма Гюго. Гуинплен, преследуемый *comprachicos*, как Орест Эвменидами, кажется нам жертвой незаслуженного проклятия. В конце концов безобразие начинает походить на первородный грех, последствия которого непрерывно становятся все тяжелее и за который не несет ответственности только само безобразное существо. Всплеск монструозной образности связан со стремлением к господству, которое, отказываясь отступать перед обстоятельствами и остановить свое продвижение к всемогуществу на уровне человека, предпочитает устремиться, по крайней мере словесно, в самые низкие сферы. У истока этой одержимости уродством мы открываем сочетание гордости, поражения и желания, аналогичного сочетанию гордости, поражения и желания, определяющему падение Сатаны в традиционной теологии.

Гюго не способен постичь ошибку Сатаны, поскольку эту ошибку совершает он сам. Когда он оправдывает бунт Гуинплена, он оправдывает свой собственный бунт и утверждает свою собственную невиновность. Ни критики, ни психоана-

литики, писавшие о Гюго, никогда в полной мере не выявляли эту аналогию между падением Сатаны и падением Гюго; тем не менее именно она определяет «подлинность» метафизической поэзии и представляет ее наиболее сенсационный элемент. Гюго обращен к Сатане не потому, что он выворачивает наизнанку традиционную образность; он выворачивает наизнанку традиционную образность, потому что обращен к Сатане.

Можем ли мы говорить об этом обращении к Сатане, не впадая в теологические или метафизические предубеждения, не осуждая поэзию Гюго во имя какой-нибудь ортодоксии или превознося ее во имя некой антиортодоксии? Я думаю, что как раз для того, чтобы избежать этой двойной ловушки, надо полностью выявить экзистенциальные основания сатанизма Гюго.

Как определить скрытую ошибку Гуинплена, то есть ошибку самого Гюго, ту, что находится в основании поэтического сатанизма и монструозной образности? Эту ошибку надо искать в том же желании, которое испытывает Гуинпен к Джозиане, в том же притяжении, которое он испытывает к аристократу лорду Дэвиду. Если Гуинпен-Гюго столь неистово разоблачает Джозиану и лорда Дэвида, то не потому, что избежал их влияния, а потому, что остается ему подвержен. И что репрезентируют Джозиана и лорд Дэвид, если не традицию, авторитет и легитимную власть? Гюго остается гораздо ближе, чем он думает, к тому этическому и эстетическому конформизму, который постоянно клеймит. Чисто сатанинский элемент у него должен определяться не через разрыв с традициями, утратившими всю свою плодотворность, а через неполный характер этого разрыва. Поэт чтит то, на что он нападает, и нападает на то, что он чтит; сатанизм связан с бунтом, то есть с амбивалентностью и двойственностью, характеризующими этот бунт.

Возьмем, к примеру, готику. Гюго равнодушен к этому искусству, но не потому что оно ему нравится, как нравится нам, а потому, что он видит в нем мощное оружие против неоклассической концепции прекрасного. Иначе говоря, готика является частью того уродливого, о котором в предисловии к драме «Кромвель» говорится, что оно должно быть

составным элементом искусства. Готика — это то уродливо-прекрасное, которое противопоставлено прекрасно-уродливому неоклассицизму, точно так же как Гуинплен противопоставлен лорду Дэвиду. Готика — это Квазимодо, гротескная капитель, сошедшая со своих опор и схожая с теми «уродцами», которых требовал убрать из своих покоев Людовик XIV¹¹. Для Гюго настоящая готика — это пламенеющая готика, а средоточие пламенеющей готики — это горгулья. Чудовища раннего Гюго выходят из тех английских *готических романов*, само название которых указывает на их эстетику. В соборе Гюго живет не Бог, а дьявол; возвращение Бога в готику произойдет только тогда, когда из нее будут изгнаны последние чары неоклассической формы.

Трактовка животного в поздней поэзии Гюго не менее значима. Жаба — еще один Гуинплен, еще один Сатана, еще один «избранный-проклятый»:

Возможно, проклятый чувствовал себя благословленным...

Нет чудовища — хилого, косоглазого, нечистого,

с гноящимися веками, —

У которого в глазах не было бы безмерности звезд.

Жаба, конечно, хилая, но почему она косит и разве кто-нибудь видел гнойные корки на глазах земноводного? «Нечистое чудовище», которое нам описывает Гюго, не настоящая жаба, это еще и горгулья. Поэт начинает с того, что осуждает невинное существо с высоты крайнего формального пури-танства; после чего он отождествляется со своей жертвой и реабилитирует ее без всякого чувства меры. В стихотворении старый священник, молодая женщина и четыре школьника мучают жабу, то есть уродуют ее еще больше. Все палачи принадлежат к тем группам людей, которые, так или иначе, должны в наибольшей степени приближаться к ангельскому состоянию и представляют одно и то же иерархическое и конвенциональное видение, делающее из этого животного отвратительное, зловещее и несколько демоническое существо. Как и в «Человеке, который смеется», ангелу-зверю противопоставлены звери-ангелы. Животные, которых реабилитирует Гюго, — это всегда те, кого подвергают остракизм

му народная мудрость, басня и академическая эстетика. Гюго не испытывал бы потребности так неистово оспаривать это воззрение, если бы оно не сохраняло над ним свою власть. Поэт, что здесь немаловажно, указывает на себя как на одного из школьников, терзающих жабу. И здесь он опять одновременно и жертва, и палач.

Стихотворение о жабе не могло закончиться без вмешательства осла, высшего проклятого-избранного существа животного мира, который специально сходит с дороги, чтобы не наступить на агонизирующее насекомоядное. В этот возвышенный момент энтузиазм Гюго уже не знает границ:

Этот мерзкий осел, грязный, побитый палкой, —
Святее, чем Сократ, и более велик, чем Платон.

Неспособный создать литературное *воплощение* животного, Гюго еще более не способен воплотить человека, за исключением, возможно, таких произведений, как «Отверженные», где ослабляется дуализм монстров и полубогов. Но подлинный гений Гюго проявляется не в ослаблении, а в крайнем усилении этого дуализма. Есть только черное и белое, бездна и вершина, глубокий мрак и ослепляющий свет. Сами монстры не выживают в этой разреженной атмосфере. На уровне только основных образов относительная неудача стихотворения «Жаба» превращается в абсолютный успех. Угленосное вещество, очищенное от того, что осталось в нем от жизни, превращается в алмаз.

Как и в других текстах, переворачивание образов остается здесь одержимым ценностями, которые оно оспаривает. Темнота превозносится не в качестве таковой, а в качестве света; хвала слепоте выражается в образах зрения, а страсть к уродству всегда является тайным почитанием классической красоты. Мрак, сгущающийся на дне пропасти, — это другой свет, а его источник — это другое солнце, черное солнце Нерваля, сияющее надо всем поэтическим XIX веком и появляющееся в стихотворении «То, о чем говорят уста мрака». Три последние строчки этого стихотворения, где говорится о погружении в пропасть, суммируют все, о чем шла сейчас речь:

И мы видим на самой глубине, когда взгляд осмеливается
туда спуститься,

Вне жизни, дыхания и шума

Ужасное черное солнце, излучающее ночь.

СИСТЕМА БРЕДА¹

Делёз и Гваттари помещают эдипов комплекс на сторону вытеснения, как если бы он, вследствие смещения, выступал его представителем: «Эдиповы желания суть обманка или искаженный образ, посредством которого вытеснение загоняет желание в ловушку»². Семья становится простым «делегированным агентом вытеснения», делегированным, разумеется, обществом, которое видит в этом вытеснении средство осуществлять свое «подавление». Семьи «разыгрывают» эдипов комплекс по правилам, которым их учит психоанализ, но которые в конечном счете имеют своим источником все те виды социального опосредования, в плену которых находится желание.

Таким образом, эдипов комплекс низводится до уровня «сопротивления». И сопротивляется он «подлинному» желанию, поливалентной разноголосой силе, не имеющей ничего общего ни с требованиями репрезентации, ни с заключением в структуры, — желанию, определенному в категориях потоков, срезающих другие потоки, отграничивая тем самым «частичные объекты», которые, впрочем, названы неправильно, поскольку они не изъяты из «целостных личностей», а предшествуют им. «Подлинное» желание — бессознательно. То, что мы ощущаем таковым на уровне «целостных личностей», — это результат сложных операций, прокладывания путей и кодирований, которые меняют режим желания и все больше настраивают его против него самого, записывая его сначала на теле земли и первобытных обществ, затем на теле *деспота* и, наконец, в современном обществе — вписывая его в капитал. Эта последняя запись ведет к возникновению масштабного раскодирования, которому общество пытается постоянно противодействовать путем «архаических рекодирований», таких как эдипов комплекс. Чтобы «приручить» желание, все менее и менее поддающееся кодированию, психоаналитики неустанно возвращают

его к «вечному треугольнику» и пропускают наши мечты и желания через «эдипову мельницу».

Если подлинное желание бессознательно и даже в капитализме оно все еще задавлено репрессивными кодированиями, откуда авторы знают, что оно существует? Они узнают об этом прежде всего благодаря бредовым формам шизофрении, так как эти формы взрывают подавление, освобождая подлинное желание. В этом бреде кажутся совмещенными все эмоциональные установки, все структурные позиции, все мыслимые и немыслимые отождествления, без какого-либо исключения или сведения к единству, в полной открытости и готовности к включению все новых форм. Бред, таким образом, может служить оружием против аналитического формализма. Речь идет не о том, чтобы *исключить* эдипов комплекс, хотя бы в определенный момент критики, но о том, чтобы включить его на тех же основаниях, что и все остальное, все, что угодно, лишить его всего его значения за счет, так сказать, эксцессивного включения. Шизофреник снисходителен; он готов, когда ему это угодно, бредить эдиповым комплексом, так же как он бредит чем-то другим, но долго не задерживаясь на нем, не фиксируясь на фигурах родителей, как того требует психоанализ: «[Я чувствую, что] я становлюсь Богом, я становлюсь женщиной, я был Жанной д'Арк и я являюсь Гелиогабалом, Великим Моголом, Китайцем, краснокожим, Храмовником, я был своим отцом и я был своим сыном. И всеми преступниками...»³

Хорошо придумано: утопить эдипов комплекс в множественности бреда! Бесполезно отвергать эту логику, называя ее безумной, — она уже сама себя так определяет. Конечно, невозможно поставить Гелиогабала и Ашшурбанипала на одну доску с папой и мамой. Делёз и Гваттари не отрицают, что не погруженные в бред на это не способны; им кажется, что папа всегда здесь, поблизости, тогда как Ашшурбанипала здесь нет. Опять же благодаря бреду Делёз и Гваттари используют этот факт в пользу Ашшурбанипала и в ущерб здравому смыслу и психоанализу, оба, по-видимому, удивленные и обеспокоенные тем, что постоянно оказываются по одну и ту же сторону баррикады.

Желание, как мы видели, не имеет ничего общего с личностями. Со стороны бессознательного существуют только отдельные детали «желающих машин». Это уровень, который мы можем назвать инфраиндивидуальным и который в книге именуется «молекулярным». На другом полюсе сверхколлективное, «всемирно-историческое», в свою очередь определенное как «молярное». И между этими двумя полюсами нет ничего. Делёз и Гваттари привлекают немалый талант и оглушительную риторику на службу дела, которое кажется им стоящим: разрушения всего, что находится в промежутке, избегания всякой конкретной проблематики желания.

Мне скажут, что речь идет не об избегании, а о строгой верности главному принципу этого труда, его притязанию на бред. И это, разумеется, верно. Шизофреник сразу же, безо всяких искусных и сложных анализов, достигает того же результата, что и «Анти-Эдип», — утраты того пространства, внутри которого мы общаемся и которое (как думаем мы — все остальные, не-безумные) разделяем с нашими ближними. Здесь осуществляется переход без промежуточных ступеней от одной «крайности» к другой, от небытия к Богу, от ничтожно малого к бесконечно большому.

На мой взгляд, здесь надо сожалеть не об атаке на психоанализ, но о принципиальных позициях, которые его оправдывают и делают невозможным любое настоящее противостояние учению Фрейда, всякую углубленную критику основополагающего психоаналитического мифа — эдипова комплекса. Настоящее сражение может произойти только на территории, которую Делёз и Гваттари оставили без сопротивления, предпочтя ей свою двойную проблематику — «молярное» и «молекулярное». Впрочем, нетрудно понять причины этого отступления и этого предпочтения, по крайней мере на одном уровне. Фрейд сам выбрал и властно занял эту территорию. Оспаривая его владение, очевидно, приходится подвергаться большим опасностям и даже проявлять отвагу. Делёз и Гваттари не хотят попасть в переплет, что, с их точки зрения, может иметь фатальные последствия. Эдипов комплекс — это коварная западня, от которой лучше держаться подальше; у него совершенно исключительные способности засасывать в себя. Сначала нам кажется, что Делёз и Гват-

тари не испытывают уважения к гению Фрейда, однако это заблуждение быстро рассеивается.

Таким образом, «Анти-Эдип» отказывается от лобовой атаки, прибегая к тактике партизанской войны, которая неизбежно ориентируется на шизофреническое движение назад и вперед. Делёз и Гваттари стараются обойти эдипов комплекс с флангов, ускорить шаг и оставить его позади. Они действуют множеством разных способов. Мы уже видели, как они пытались «утопить» его в кислотной ванне шизофрении; возможна здесь и тактика выжженной земли. Перед эдиповым комплексом создается пустота, он лишается всех ресурсов, его пытаются уморить голодной смертью. Если этот бессмертный комплекс не поддается и такому дурному обращению, можно также попробовать расколоть его на мелкие кусочки: «Мать и отец существуют только в обрывках... рассыпаются на фрагменты, которые соседствуют с агентами [коллективности]. Отец, мать и Эго всегда в схватке с определенными элементами исторической и политической ситуации... [которые] в каждый момент разбивают любую триангуляцию»⁴.

Делёз и Гваттари всегда в наступлении, их атаки часто бьют в цель, их насмешки — убийственны, но их разнокалиберные снаряды летят совершенно неупорядоченно. «Анти-Эдип» демонстрирует, например, полнейшее презрение к мифу и трагедии, не дает их общего прочтения, но не колеблясь обращается к ним всякий раз, когда представляется возможным сделать из них союзников.

Я полностью согласен с Делёзом и Гваттари, когда они отказываются видеть в раннем детстве главный локус патологии общества и спора о «неудобствах культуры»⁵. Но коль скоро речь прежде всего идет об этих неудобствах, почему не оставить детство его игрушкам? Мы все еще настолько находимся под воздействием психоанализа, что сохраняем его формальные рамки даже тогда, когда уже перестали в него верить.

Разговоры о потоках не приведут нас никуда. Песня о желании может быть только лирической увертюрой. Как только будет взят последний аккорд, надо будет вернуться к проблемам, которые нас неотступно преследуют: к «вытеснению», «подавлению» и конфликтам. Либо мы ставим акцент на

первичном вытеснении, которое в «Анти-Эдипе» предшествует всем «молярным» образованиям, и вновь ставим под сомнение чудо невинности, неведения и спонтанности, которое до того времени определяло бессознательное и все его «молекулярное производство», или мы акцентируем молярные образования и оказываемся среди целостных личностей и их непонимания. В обоих случаях мы снова возвращаемся, немного раньше или немного позже, к проблематике, которую хотели обойти.

Да здравствует делёзовское бессознательное! Но нам от этого бессознательного ни тепло, ни холодно, если у «хорошего» желания детей есть скверная привычка превращаться в репрессивную страсть у взрослых, если мы обречены эдипизировать и кастрировать друг друга до скончания времен. Важно рассмотреть именно это превращение. Надо проникнуть именно в его тайну. Делёз и Гваттари вполне это понимают. Логика предмета мало-помалу заставляет их обратиться к тем опасным областям, которых они хотели избежать. Они все-таки попали в переплет; коварная западня все же должна захлопнуться.

В начале книги может показаться, что эдипов комплекс — это только мнимая проблема: нет никакого гордиева узла, который надо было бы развязывать. Однако этот узел — реальность, по крайней мере в нынешнем культурном контексте. Делёз и Гваттари не могут вновь обратиться к сцене эдипова комплекса, которую они обещали не посещать никогда, не обнаружив этот узел все так же на своем месте, совершенно целым и никогда не терявшим своей власти.

Таким образом, мы наблюдаем скрытое подтверждение эдипова комплекса. Уступки множатся по мере того, как настоящие проблемы становятся более явными. Читатель помнит о торжествующих отрицаниях в начале книги, следовательно, он надеется, что они будут полностью подтверждены и доказаны в конце. Давайте оценим его разочарование: *«Мы не отрицаем того, что существует эдипова сексуальность, эдиповы гетеросексуальность и гомосексуальность, эдипова кастрация — то есть полные объекты, целостные образы и определенные Эго»⁶*. Что же тогда остается отрицать? Самое главное, утверждают Делёз и Гваттари, что на самом деле все это не является продуктами бессознательного.

Эдипов комплекс не имеет ничего общего с порядком желającego производства, всегда задавленного силами вытеснения и подавления. Напротив, он присутствует повсюду в деле приручения бессознательного. Поскольку это дело полностью удалось, достаточно сказать, что эдипов комплекс есть везде, и точка. Не так уж важно, что желające производство *теоретически* не является зависимым от более высоких образований, составной частью которых оно является, поскольку оно всегда оказывается таковым *фактически*. Мы счастливы узнать, что за фрейдовским «бессознательным» существует другое, дикое бессознательное, которое во всем этом не участвует, но чем-то напоминает высшее божество некоторых религий, настолько высокое и далекое, что нет нужды принимать его в расчет. Делёз и Гваттари жестоко преследуют *пиетет* любого рода, но их бессознательное производство очень похоже, несмотря на обманчивую видимость, на новую форму пиетета. Не ограничиваются ли они в конечном счете тем, что помещают под фрейдовским зданием, поколебленным, но неповрежденным, где-то в самом низу или, если угодно, в самом верху, новый слой бессознательного, влияние которого на наши мелкие дела почти столь же реально, как открытие новых слоев газа в атмосфере Венеры?

Временами Делёз и Гваттари идут еще дальше в сторону возвращения к эдипову комплексу. Энергично поддерживав антифрейдистов в этнографическом споре об универсальности эдипова комплекса, они, в силу неумолимой эволюции, в большей или меньшей степени отказываются от этой позиции. Универсальный эдипов комплекс действительно может преследовать все формы общества, но «именно так, как их преследует капитализм, то есть как кошмар и как тревожное предчувствие того, что будет раскодирование потоков»⁷. Поскольку раскодирование потоков, запущенное капитализмом, составляет одно целое с абсолютной истиной истории, то мы — вынося за скобки несколько риторических приемов, ставших необходимыми в силу интеллектуальных обстоятельств, — разумеется, не можем позволить себе легкомысленно трактовать этот «кошмар» и это «предчувствие».

Мы можем задаться вопросом, не выступают ли Делёз и Гваттари в роли человека, который, будучи вынужден присут-

ствовать при том, как насилуют его жену, остается вполне удовлетворен тем, что позволил себе один или два раза выйти из круга, который насильник начертил вокруг него, приказав никогда за него не переступить. Можно даже спросить себя, удастся ли «Анти-Эдипу» до конца сохранить свое слабое утешение? В книге присутствуют торжественные клятвы защищать «желающее производство» от всякого загрязнения эдиповым комплексом, но есть и другие фрагменты, которые, очевидно, вновь погружают эдипов комплекс в некий род бессознательного или, по крайней мере, устраняют его из сознания: «Эдиповы использования синтеза, эдипизация, триангуляция, кастрация — все это отсылает к силам чуть более могущественным и *скрытым, нежели психоанализ, семья и идеология, даже если взять их вместе* (выделено мной. — Р.Ж.)»⁸.

Такие формулировки крайне удивляют. Но вполне понятно, вследствие чего они оказываются необходимыми. Никто не мешает нам сказать, что эдипов комплекс — это только химера, создаваемая психоанализом. Однако если мы немного разовьем этот вопрос, то опять столкнемся с феноменами «триангуляции» — тем, что все, как правило, интерпретируют в категориях эдипова комплекса и не умеют этого делать никаким иным образом, даже не догадываясь об этом. В чем только не обвиняют психоанализ, но все же нельзя сказать, что это он изобрел или создал все эти треугольники. Еще с эпохи трубадуров, например, только о них и идет разговор в западной литературе. Что ж, послушаем, как сухо и бесповоротно захлопывается за своими жертвами западня эдипова комплекса: *«Вовсе не психоанализ изобрел эти операции, которым он лишь одалживает свои ресурсы и новые методы, созданные его гением»*⁹.

* * *

Но все-таки, скажут некоторые, есть бред, есть благая весть бреда, возгласить которую берутся Делёз и Гваттари. Если бред — это действительно новая Аркадия, подлинная Утопия, то какое нам дело до западни эдипова комплекса и всего того древнегреческого театра, который, как подчеркивают оба автора, далеко не театр авангарда?

Очевидно, что ни Фрейд, ни его преемники не сумели ни описать, ни объяснить феномен бреда. Из этой неудачи можно сделать вывод, что бред неисчерпаем и бесконечен. Поскольку он ускользает от психоанализа, нам, возможно, удастся ускользнуть вместе с ним и, оседлав его, отправиться к неисследованным горизонтам. Уместно еще раз отметить авторитет психоанализа, власть, которую он сохраняет даже тогда, когда мы считаем его отвергнутым. Там, где потерпел неудачу Фрейд, не может преуспеть никто.

Кто знает, является ли неудача с бредом окончательной, кто знает, не была ли она уже отчасти преодолена некоторыми литературными произведениями, которые психоанализ и другие научные предприятия нашей эпохи чуть ли не буквальным образом запрещают нам раскодировать? Все наши дисциплины, изучающие культуру, слишком не уверены в своем научном статусе, чтобы обращаться с литературными произведениями на равных, чтобы согласиться их услышать.

Ряд великих произведений, которые должны быть рассмотрены в этой связи, тянется от греческого театра и Платона через Сервантеса и Шекспира до Достоевского и Пруста. Я убежден, что мы можем извлечь из этих произведений общую теорию желания, которую достаточно развить, чтобы систематизировать бред путем исключительно логического процесса, реальность которого подтверждает сама их последовательность¹⁰.

Прежде всего, необходимо установить принцип миметического желания, желающего *mimesis*'а, предшествующего любой репрезентации и любому выбору объекта. Чтобы подкрепить этот принцип, мы могли бы обратиться к непосредственному наблюдению и к только что упомянутым произведениям, так же как и ко многим другим, но мы можем ограничиться тем, чтобы увидеть в нем постулат, способный порождать не линейную теорию желания, а логическое развертывание, являющееся в то же самое время и историческим процессом, с замечательной способностью к объяснению в самых различных и иногда самых неожиданных областях.

То, чему желание «подражает», то, что оно заимствует у «образца», — это само желание, предшествующее жестам, позам, манерам и всему тому, к чему всегда сводится *mimesis*,

понимаемый только на уровне репрезентации. Этот способ подражания осуществляется почти с осмотической непосредственностью, которая оказалась неизбежно преданной и потерянной во всех дуальностях современной проблематики желания, включая проблематику сознательного и бессознательного.

Это желание желания *другого* не имеет ничего общего с гегелевским желанием «признания». Его существование подтверждается исключительно многообразными культурными свидетельствами, которые, однако, становятся все более редкими, все более неполными, по мере того как мы приближаемся к современной эпохе и одновременно наблюдаем торжество догмы оригинальности, универсальной реальности *моды*. Великие писатели, о которых идет речь, создали нечто вроде теории миметического желания, теории, отсутствующей у Платона и в Древнем мире, а также по-прежнему отсутствующей в современную эпоху. Это почти всегда те самые писатели (и это совпадение знаменательно), которых современная эстетическая теория сводит к перспективе реалистического подражания, опять же скрывая от нас чисто желающий, нерепрезентативный *mimesis*. Мы могли бы показать, что источником непонимания, инструментом настоящего вытеснения здесь оказываются сначала «эстетическая» и «реалистическая» трактовка, а потом «формалистская» и «структуралистская».

Эти писатели действительно «вышли из моды», по крайней мере в том, что составляет их главный интерес. Единственный, кому отводится какая-то роль в «Анти-Эдипе», — это Марсель Пруст. Делёз считает возможным вовлечь Пруста в орбиту своего «молекулярного» желания, опираясь главным образом на единственную сцену — ту, в которой рассказчик целует Альбертину. И то, как он ее трактует, на мой взгляд, обоснованно вызывает возражения: «Наконец, в чрезмерной близости, все разлагается, как рисунок на песке, лицо Альбертины взрывается молекулярными частичными объектами, тогда как частичные объекты рассказчика присоединяются к телу без органов — закрытые глаза, зажатый нос, наполненный рот»¹¹.

Не стоило бы возвращаться к этому описанию, если бы оно не было представлено, по крайней мере имплицитно, как

апофеоз желания. В действительности речь идет о прямо противоположном. Пруст хочет описать упадок, угасание, смерть и крах желания. Делёз уже упоминал эту сцену в период, когда он еще не был так поглощен частичными объектами, и процитировал в примечании к книге «Пруст и знаки» фразу из романа, которая формально противоречит прочтению «Анти-Эдипа»: «Я понял по этим невыносимым для меня признакам, что наконец я целую щеку Альбертины»¹².

Утверждать миметическую природу желания — значит отказать ему в каком бы то ни было привилегированном объекте, будь то объект четко определенный и уникальный, такой как мать в эдиповом комплексе, либо, напротив, целый класс объектов, каким бы узким или широким он ни был. Надо также отказаться от всех психических или биологических укоренений желания, включая, разумеется, пансексуализм психоанализа. Надо отказаться от укоренения желания в потребности. Это не значит преуменьшать значение сексуальности или потребности — совершенно напротив: все они почти всегда имеют отношение к делу и могут играть, среди прочего, роль маскирования мимесиса. Миметическое желание порой так неразрывно соединено с чем-то другим, что, вероятно, никакой анализ не может его отделить; тем не менее необходимо установить другой полюс потребности, стремлений и так далее — полюс самого желания, одновременно очевидного и таинственного, представляющего собой не *либидо*, а *мимесис*.

Желающий *мимесис* предшествует появлению своего объекта и сохраняется, как мы увидим дальше, после исчезновения всякого объекта. В предельном случае именно этот желающий *мимесис* порождает свой объект, но тем не менее он всегда представляется внешнему наблюдателю как треугольная конфигурация, три вершины которой заняты соответственно двумя соперниками и их общим объектом. Объект всегда выходит на первый план, и *мимесис* скрывается за ним даже для самих желающих субъектов. Совпадение желаний как раз и определяет объект. *Мимесис* является неисчерпаемым источником соперничества, происхождение которого в действительности никогда невозможно установить, так же как невозможно установить, кто несет за него ответственность. *Мимесис* не может распространяться, не становясь при

этом взаимным: в любой момент каждый совмещает роли образца и подражателя. Миметическое желание всегда направлено на желание, которое уже является миметическим; желания притягивают друг друга, копируют друг друга и склеиваются, порождая отношения, антагонизм которых обе стороны всегда будут пытаться определить в категориях различия, в то время как в действительности это отношение является недифференцированным. На самом деле каждый момент *мимесис* порождает новую взаимность, постоянно удваивая те же самые уловки, те же самые стратегии, те же эффе́кты зеркала.

Предложенное здесь определение позволяет избавиться от всех маркированных желаний, от всех разделений, поражающих любую проблематику желания, — от платоновской теории *мимесиса* до двойной концепции Ницше.

Конфликт желаний автоматически следует из их миметического характера. Именно этот механизм неизбежно определяет характер того, что Ницше называет *рессантиментом*. «Ре-» этого рессантимента — это всплеск желания, которое сталкивается с препятствием желания-образца. Желание-подражатель, которому неизбежно противостоит образец, вновь устремляется к своему источнику, чтобы его отравить. Рессантимент можно по-настоящему понять только исходя из желающего *мимесиса*.

В отличие от Фрейда, который остается опутанным своими отцом и матерью, Ницше — первый, кто отрывает желание от всех объектов. Несмотря на это исключительное достижение, позволяющее выйти на проблематику миметического конфликта и его психических последствий, — и одновременно благодаря ему — Ницше продолжает отмечать желания людей то положительными, то отрицательными знаками. Ницшевское разделение даже имело чрезвычайный успех; оно служит, иногда в сочетании с психоанализом, как это имеет место в «Анти-Эдипе», образцом для большей части современных антиморальных систем.

Как противоположность рессантименту Ницше утверждает изначальное и спонтанное желание, желание *causa sui*, которое он называет волей к власти. Если у желания нет объекта, который был бы ему присущ, на каких объектах

может осуществлять себя воля к власти? Если только она не сводится к занятиям мистической гимнастикой, то неизбежно будет осуществляться на объектах, оцененных желаниями других. Власть проявляется в соперничестве с другим, в соревновании, на этот раз принятом на себя добровольно. Либо воля к власти ничего не значит, либо она выбирает объекты в зависимости от соперничающего желания, чтобы отобрать их у него. Иными словами, у воли к власти и у рессантимента — одно и то же определение. То и другое сводится к желающему *мимесису*. Такое понятие, как воля к власти, может появиться только в тот момент, когда желание, неспособное больше скрывать свою миметическую природу, открыто заявляет о своем праве на нее, чтобы увековечить свою иллюзию господства. В итоге желание горделиво устремляется к ожидающей его катастрофе.

Есть ли такие желания, которые утверждают себя сильнее, чем другие? Возможно, но различие всегда является вторичным, временным, относящимся к результатам. Пока желание побеждает в соперничестве, оно может считать, что ничем не обязано другим, что оно действительно изначальное и спонтанное. Напротив, испытав поражение, желание неизбежно обнаружит, что само является рессантиментом, и это тем более унижительно, что изначально оно считало, что в качестве воли к власти может превзойти его. Воля к власти может быть только победоносной.

И эта победа — не что иное, как миф. Чем более пламенным является желание, тем больше оно обречено на поражение. Вопрос этот никак не связан с интенсивностью самого желания, его объективной способностью побеждать соперничающие желания. Наиболее «сильное» желание — то, которое быстрее находит своего господина в отрицаемом соперничестве. Воля к власти — это вагнеровский великан, колосс на глиняных ногах, который позорно слабеет перед уклоняющимся от него противником, тем, кого Пруст называет «беглецом». Конечно, существуют тактические увертки, которые желание без труда опознает, и это придает ему уверенности, но существует также искреннее, абсолютное равнодушие других, даже не тех, кто неуязвим, а просто очарован чем-то другим. Воля к власти всегда будет ставить в центр мира все

то, что не признает центра мира в нем самом, и отправлять его тайный культ. Короче говоря, оно непременно превратится в *рессантимент*. В этом по преимуществу состоит тема нововременной драматургии: Нерон, сраженный Юнией, холодная бодлеровская красота, бессилие гения, которого преследует людская глупость; Флобер, Ницше. Движение к безумию у Ницше совпадает с постоянно совершающимся превращением воли к власти в рессантимент и наоборот, с превращением, тождественным шизофреническому колебанию между «крайностями», ужасному чередованию возбуждения и депрессии. Воля к власти — это *мимесис*, обостренный желанием-образцом; она признает свою собственную сущность, только чтобы представить саму себя в качестве одновременно спонтанной и осознанной.

В своей книге о Ницше Делёз представил понятия «воля к власти» и «рессантимент» как силы активные и силы реактивные. Эти два почти симметричных выражения подсказывают читателю правильное критическое направление, и если бы мы исследовали остаток асимметрии, то обнаружили бы, что он исчезает на наших глазах, что всякое различие испаряется и что симметрия должна возобладать целиком и полностью. Делёз, напротив, прилагает большие усилия, чтобы доказать, что это совсем не так. Безумие Ницше — это не что иное, как все более исступленное желание поддерживать мифическое различие, которое все более уступает перед враждебной взаимностью.

В «Анти-Эдипе» воля к власти становится бессознательным желанием, «желающим производством». Все реальные желания, вся деятельность, касающаяся отношений между людьми и имеющая социальный характер — включая, как я полагаю, и ту, которая состоит в написании «Анти-Эдипа», — зависит от реактивных сил, от *рессантимента*. Предприятие Делёза может быть определено как новое усилие дифференцировать волю к власти и рессантимент, отделить активные силы от всякого загрязнения силами реактивными, спрятав первые глубоко под вторыми, оставляя рессантименту всю ту деятельность, которую Ницше, еще слишком приближенный к реальности, недостаточно современный, не отбросил окончательно. Этот способ очень эффективен, но это та же эф-

фективность, что и у скупого, который так хорошо закапывает свое сокровище, что уже не может его отыскать. Всемогущество желающего производства на практике абсолютно не отличается от радикальной кастрации. Нам говорят, что желание удивительно революционно, но мы напрасно ищем в этой книге примеры воли к власти. Я вижу только ребенка, который в одиночестве забавляется своими игрушками.

Надо вернуться к тому миметическому желанию, о пагубной эволюции которого свидетельствует случай Ницше. В общих чертах мы можем описать эту эволюцию следующим образом: желание в конце концов признает неизменно повторяющееся превращение образца в препятствие. Вместо того, чтобы сделать очевидные выводы, вместо того, чтобы признать автоматический характер соперничества, оно выбирает другое решение, которое позволит ему сохраниться при всем том знании о себе самом, которое оно приобретает. Оно решает видеть в препятствии, вновь и вновь появляющемся на его пути, доказательство того, что за ним действительно находится объект желания. Оно выбирает прегражденный путь, запрещенную дорогу, как если бы она обязательно вела к тому, что оно ищет. И тогда за каждым препятствием встает эта недоступная целостность, этот обнесенный оградой сад, эта высокая крепость, которые так часто описывают метафоры желания. Следуя строго логическим путем, особенно если учитывать то, с чего он начался, но путем, очевидно катастрофическим, — миметическое желание,двигающееся наперекор своему собственному опыту, в конечном счете прямо направляется к тем последствиям, которые изначально подразумевались им лишь как нечто косвенное и второстепенное. Все то, что мы называем «мазохизмом», «садизмом», не является индивидуальным отклонением, а изначально вписано в основной курс желающего мимесиса и неизменно возникает на горизонте как неизбежная судьба, всякий раз когда желание оказывается в том самом тупике, где оно было с самого начала.

Мимесис порождает насилие, и насилие удваивает *мимесис*. Насилие, дитя *мимесиса*, обладает несравненным миметическим очарованием. Всякое насилие следует образцу более раннего насилия и в свою очередь служит образцом последу-

ющему. Между *мимесисом* и насилием существуют отношения, которые все еще остаются скрытыми. Вместе со взаимным насилием мы вступаем в критическую фазу, ту, что ведет, конечно, к бреду и безумию, но также к разрушению и смерти.

Возможно, лучший проводник в эту фазу миметического желания — Достоевский. В «Двойнике» он четко делит на две группы феномены бреда, которые, как представляется, бросают вызов любой классификации. Вторая группа — это лишь негативная изнанка первой, вместо господина здесь — раб, вместо божества — ничтожество. Здесь есть два момента, один — возбуждения, другой — депрессии, и они постоянно чередуются.

Бред всегда подразумевает двоих, и их отношения напоминают весы, которые никогда не могут достигнуть устойчивого положения, будь то равновесие или смещение центра тяжести. Когда один из партнеров находится наверху, другой — внизу, и наоборот. Почему?

Желание связано с миметическим насилием, то есть с репрессивным обменом, который вполне может быть невидимым, *подпольным*, как сказал бы Достоевский, даже воображаемым в некоторых своих свойствах, но который, тем не менее, в своей основе реален. Тот, кто наносит последний удар, завладевает священным различием. Он сохранит свой мифический выигрыш до тех пор, пока будет продолжать верить в окончательный характер своей победы, до тех пор, пока ее не отберет у него противник, короче говоря, пока он не станет объектом новых репрессивных мер. *Двойники* Достоевского живут в мире, который уже напоминает наш собственный, в мире, населенном чиновниками и людьми интеллектуальных занятий, в мире напряженного и неуправляемого соперничества, почти полностью лишенном четко определенных элементов, объективных знаков победы или поражения, таких, например, как физическое насилие или правила спортивного соревнования.

К числу типичных явлений бреда относится восприятие *копий* или *двойников*. Фрейд, психиатрия в целом, почти все писатели, включая авторов «Анти-Эдипа», видят в двойниках только одну из фигур бреда среди многих других. Достоевский видит в них совсем иное. Он, по крайней мере импли-

цитно, структурирует и объясняет бред как функцию *двойников*. Именно бред стремится сделать из *двойников* ничего не значащую фантазмагорию. Оба партнера переживают возбуждение, то есть божественную одержимость, а затем депрессию, то есть утрату одержимости, слишком страстно, чтобы соотнести себя с общим положением вещей, и признать, что они поочередно занимают одни и те же позиции в той же самой системе отношений. Иллюзия не-взаимности достигает своего предела, но на самом деле речь идет о повторяющейся не-взаимности, которая в конечном счете сводится к взаимности. Взаимность начинает просвечивать по мере того, как ускоряется движение и разные моменты оказываются совмещенными. Опыт *двойника* имеет устойчиво галлюцинаторный характер, и, тем не менее, он воплощает фундаментальную истину отношений: внутри бредовой фантазмагии утверждается взаимность.

Колебания шизофренической одержимости мы обнаруживаем в отношениях Нерваля и его двойника, в которых сакрализуется сексуальное превосходство. Эти колебания можно найти также у Гельдерлина, и здесь — возможно, потому, что сексуальные отношения в этом случае не содержат в себе очевидного *дефекта*, — ставка имеет исключительно литературную и интеллектуальную природу, особенно в отношениях *двойничества* с Шиллером. Этот факт должен был бы заинтересовать тех, кто пишут о Гельдерлине, поскольку сами они являются литераторами и интеллектуалами, но, странное дело (хотя, возможно, не столь уж странное), он всегда затемняется интерпретациями эдипова комплекса и литературным фетишизмом.

Мы обнаруживаем то же колебание — между манией величия и бредовой неполноценностью — в отношениях президента Шребера и врача Флексига, его двойника в психиатрической клинике, на которого, по-видимому, происходит перенос предшествующих *двойников* Шребера¹³. Теория «нервных» соединений между Богом и людьми служит «теоретическим» обоснованием перемещения сакрального объекта к *двойнику* и обратно, объекта, которым является сам Бог, — хороший, когда он с Шребером, плохой и мстительный, когда он позволяет присвоить себя Флексигу. Фрейд признавал

в Флексиге соперника, но он, как всегда, никак не осмыслил этого *двойника*. *Двойник* никого не интересует.

«Анти-Эдип» не только не выявляет миметическое насилие, матрицу *двойников*, но даже отрицает страдания, которые оно причиняет. Тезис книги подразумевает, что крайности бреда мирно сосуществуют. Чтобы утверждать подобную возможность, необходимо прибегнуть к двусмысленным и изобретательным формулам, таким, например, как «различия по интенсивности», которые являются единственным, что отделяет друг от друга разные элементы бреда и снабжает обоих авторов именно тем различием, в котором они нуждаются, чтобы не впасть в безразличие, с одной стороны, и жестокое исключение — с другой. Когда речь идет об эдиповом комплексе, Делёз и Гваттари, как мы видели, легко впадают в крайности. Когда речь идет о бреде, они, напротив, внезапно желают укорениться на той промежуточной территории, которой здесь уже не существует, чтобы убедить себя в том, чем бред обитает или, по крайней мере, потребляем, что он является не только бесплатным, но и всегда наличествующим зрелищем, что позволяет выгодно заменить им любую другую реальность.

Истина состоит в том, что чередующиеся моменты взаимно исключают друг друга, порождая характерную для бреда тревогу. Этот процесс не может быть определен только как «субъективный» или только как «объективный», как самоисключение или как реальное исключение, источником которого является другая область реальности. Несколько упрощая, можно сказать, что «утонченная чувствительность» и крайние амбиции великих шизофреников современной мысли обязывают их эксцессивным образом принимать на себя различные формы исключения или остракизма, исходные элементы которых в избытке порождает конкурентная природа общества.

В *мимесисе*, особенно в его отрицательной стадии препятствия и насилия, всегда ищет воплощения проект дифференциации. Чем больше желание стремится к различию, тем больше оно порождает тождество. Миметическое желание становится все более *self-defeating* [обреченным на поражение]. Чем больше оно развивается, тем к более тяжелым по-

следствиям оно ведет, и это ухудшение, в его предельной форме, равнозначно бреду и сумасшествию. Поэтому в бреде мы обнаруживаем точно то же самое, что и на предшествующих стадиях, но в преувеличенной, карикатурной форме. Здесь больше различия, по крайней мере по видимости, здесь также больше тождества, так как двойники постоянно подражают друг другу, наконец, больше миметизма, и на этот раз очень заметного, поскольку даже наблюдатели, в наименьшей степени готовые разделить наш подход, будут говорить здесь о шизофреническом стремлении привлечь к себе внимание [historionisme]. Бред — это только неперенный итог желания, которое углубляется в тупик препятствия-образца. Этот тупик представляет собой самую общую форму тех *double binds*, в которых Грегори Бэйтсон видит источник психоза. Все желания в конечном счете ловят друг друга в ловушку противоречивого двойного требования: подражай мне, не подражай мне. Когда следствия универсального *double bind* становятся слишком сильным, чтобы продолжать оставаться скрытыми, мы говорим о психозе. И, разумеется, именно наблюдение этих крайних следствий впервые выявляет *double bind* как отношение желания.

Не уступая взаимности, которая осаждает желание со всех сторон, оно отчаянно бежит от нее, предаваясь все более безумному поиску различия, все большему миметизму, что, в свою очередь, ведет к все большей взаимности. Мы не можем убежать от взаимности в бред, так чтобы она не вернулась к нам в иронической форме *двойников*.

В отличие от Делёза и Гваттари, я думаю, что бред что-то *значит*. Желание бредить, тем не менее, противоположно значению бреда. Бред означает тождество *двойников*, аннулирование всех различий, он выражает ложь, которой сам и является, и, если мы по-прежнему его не слышим, он будет говорить все громче и громче. Выразительность бреда тождественна карикатурному элементу, который мы только что отметили. Миметическое желание не только не является неисчерпаемым или необъяснимым, но оно все легче поддается объяснению, по мере того как усиливается. Оно само себя систематизирует и подчеркивает свое собственное противоречие. Чем больше мы отворачиваемся от этого откровения,

тем более четкими и простыми становятся силовые линии, проступающие подобно письмам живого послания, которое никто не хочет знать и которое предпринимает все возможные усилия, чтобы его раскодировали.

Если «Анти-Эдип» действительно находится на стороне бреда, мы должны ожидать, что обнаружим здесь отношения *двойников*, одновременно непризнанные и навязчивые. Действительно, в книге много двойников и, очевидно, наиболее заметный из них — это главный антагонист, сам Фрейд.

Фрейд официальным и легитимным образом присутствует везде, и прежде всего в тех аспектах своего творчества, которые востребованы, очевидно, по той причине, что могут быть использованы против эдипова комплекса или, по крайней мере, считаются отделимыми от него. Таким образом, Делёз и Гваттари призывают того Фрейда, которого они считают хорошим, чтобы противопоставить его другому Фрейду, которого они считают плохим, — Фрейду эдипова комплекса. Они пытаются разделить этого великого человека и мобилизовать на борьбу с самим собой. Но изгнания Фрейда Фрейдом так и не происходит. Труд остается пропитанным Фрейдом, и в особенности там, где Фрейд неистово отвергается. Фрейд, которого гонят в дверь, возвращается через окно, так что в конце этой фрейдовской психомании он оказывается полностью или почти полностью восстановлен в правах, — это, конечно, Фрейд, сведенный к частицам и даже молекулам, Фрейд, превращенный в эмульсию и смесь, но тем не менее Фрейд, Фрейд снова и на все времена.

Скрытое возвращение фрейдовского *двойника* имеет принципиально важный характер, и это необходимо понять не столько на уровне темы, сколько на уровне мыслительных механизмов. Делёз и Гваттари демонстрируют глубокую проницательность, когда упрекают психоаналитический эдипов комплекс в неразрешимой двойственности: «Его можно найти повсюду, именно потому что он неразрешим; в этом смысле справедливо будет сказать, что он, строго говоря, вообще ничему не служит»¹⁴. Но чем острее критика, тем легче она обращается против своих авторов. «Анти-Эдип» изобилует неразрешимыми понятиями, например, такими как понятие «капитализм», одновременно кодирующее и перекодиру-

ющее, о котором мы можем часто сказать самые противоречивые вещи. Мы можем взять некоторые формулировки, характеризующие эдипов комплекс, и использовать их почти слово в слово для критики понятий, которыми Делёз и Гваттари стараются его заменить, начиная, разумеется, с желания. Невозможно вписать в желание абсолютно все, чтобы в конце концов оно не лишилось абсолютно всякого содержания. Помимо положительной стороны желания существует и его пагубная сторона, также чрезвычайно значимая, поскольку общество как целое связано именно с ней. У нас постоянно возникает впечатление, чтобы оба автора вынашивают проект, одновременно двойной и единый, заключающийся в том, чтобы уничтожить все различия, служащие лазейками для их противников, включая как сторонников психоанализа, так и всех остальных, и выдвинуть новое различие — «подлинное желание», до сих пор неизвестное и принадлежащее только им и их друзьям. В этом и состоит *double bind*, попав в который книга долго и с исключительной энергией ведет спор сама с собой: «С самого начала этого исследования мы утверждаем одновременно, что общественное производство и желающее производство составляют одно, но при этом они отличаются режимом, так что определенная общественная форма производства по самому своему существу реализует подавление желающего производства, но при этом у желающего производства (“настоящего” желания) есть — по крайней мере, потенциально, — то, чем оно может подорвать эту общественную форму. Но что это за “настоящее” желание, если подавление тоже желаемо? Для их различия нам понадобится достаточно длинный анализ. Ведь не стоит обманываться — даже в своих противоположных использованиях *это одни и те же синтезы*»¹⁵.

Короче говоря, всегда требуется разрешить неразрешимое, сначала в одном направлении, а затем в другом, за счет ряда возвратно-поступательных движений, которые нас, разумеется, возвращают к шизофреническому методу. Необходимо, однако, задать вопрос, как эта аргументация может быть вписана в требование бреда. Если говорит именно бред и если мы говорим от имени бреда, то зачем пытаться фиксировать различие на одной, а не на другой стороне, почему

не позволить себе отдаться бесконечному движению? Если бы бред был действительно тем, чем мы хотим, почему не наслаждаться им, не заботясь о том, чтобы укоренить его еще в одной логической критике всех систем не-бреда?

На протяжении большей части своего труда наши авторы изо всех сил стараются зафиксировать блуждающие различия. Вопреки собственным утверждениям, они никогда не отказываются раздавать высокие оценки или производить исключения, что, впрочем, им не удается осуществить в полной мере и что ведет к появлению двойников на каждой странице. Таким образом, по существу этот труд соответствует не явному содержанию требования бреда, а содержанию неявному; бред, завладевающий этим трудом, не является и не может быть тем, которого требует «Анти-Эдип». Но отношение этого труда к бреду является только еще более подлинным. Оно обладает единственной подлинностью, совместимой с природой бреда, никогда не узнающего самого себя и порождающего результаты, все более противоположные тем, к которым он стремится. Чтобы действительно бредить, чтобы в самом деле достичь состояния бреда, необходимо вовсе не отдаться вращению и ускользанию различия, что якобы происходит в «Анти-Эдипе», а делать то, что на самом деле делает эта книга, — изо всех сил стремиться обездвигнуть всю систему в той ситуации, когда это предприятие становится безнадежным. Именно это, как мы показали, провоцирует вращение и ускользание различия. Именно желание стабилизировать различие всегда делает его более неустойчивым, подобно тому как неловкий гребец, пытаясь уравновесить колебания своей лодки, в конце концов опрокидывает ее.

Наступает момент, когда давление тождества делается столь сильным, присутствие двойников столь навязчивым, что речь уже не идет о том, чтобы их избежать. Все то, о чем я до сих пор говорил, касается только некоторой части «Анти-Эдипа», которая, впрочем, является большей его частью. Существуют другие фрагменты, границы которых, безусловно, трудно четко очертить, когда авторы, отказываясь бороться за абсолютное различие, поддаются игре навязчивого тождества и даже находят в этом удовольствие. Среди отстаиваемых тезисов есть такие, которые трудно не прочи-

тать как миметические варианты тезисов, которые они ранее критиковали, и в особенности тех, что принадлежат структурному психоанализу.

Один из таких примеров — великий *трансцендентальный анус*, который авторы торжественно используют, чтобы сверхкодировать структуралистский фаллос. Мы уже знаем, что бред устроен так, что нет необходимости *исключать* что бы то ни было. Чтобы освободиться от тех, кто портит удовольствие, достаточно еще больше погрузиться в бред, утопить сопротивление во все возрастающем бреде. Таким образом, речь идет не о том, чтобы упразднить символический фаллос — то есть действовать на *малярном* уровне. Со времен «Бувара и Пекюше» этот объект немало послужил, но он сохраняет старомодный шарм, которого было бы глупо лишиться. Занятнее превратить эту вещь во что-то незначимое, *возвысив* над ней новый символический объект. О чем идет речь? Конечно, об анусе, который они намерены превратить в сверхмощную машину, новый улучшенный продукт шизоанализа, способный превзойти всех конкурентов на бойком рынке психоанализа, включая фаллоструктурализм.

«Если фаллос приобрел в наших обществах положение отделенного объекта, распределяющего нехватку между лицами обоего пола и организующего эдипов треугольник, то именно анус так его отделяет, именно он уносит и сублимирует пенис в некоем *Aufhebung*, задающем фаллос»¹⁶.

Делёз и Гваттари, должно быть, славно посмеялись, соорудив этот возвышенный пенис и анальное *Aufhebung*. Приверженцы «старой веры» (все это, бесспорно, заслужившие) оказываются настолько поражены энтузиазмом, с которым было воспринято это ритуальное разоблачение, или настолько поглощены пересмотром собственных взглядов, что и не замечают того, что за их спиной злые шутники просто-напросто демонстрируют справедливость той же самой старой структурной теории психоза. Вы считаете, что можете запросто водвориться в шизофреническом, вы этим бахвалитесь, и тут — бац! — земля внезапно разверзается и символическое являет себя в виде дыры!

Помимо серьезных и вдохновенных страниц в «Анти-Эдипе» есть и другие, которые подавляют всякое желание их об-

суждать. Мы никогда не знаем, где заканчивается настоящая мысль и где начинается полемически заряженный фарс. Эта двойственность в какой-то мере отвечает замыслу авторов, мы можем даже считать, что она предназначена именно для того, чтобы поймать читателя в своего рода *double bind*. Так, например, отстаиваемый нами тезис о том, что книга постоянно возвращается к идеям, которые разоблачает, и, не будучи в состоянии избавиться ни от Фрейда, ни от Лакана, обречена тащить этих *двойников* за собой, — этот тезис, разрабатываемый нами с излишним терпением, немедленно окажется бесполезным и поверхностным. Мне всегда могут заметить, что я зря потратил время и силы, что авторы не хуже меня знают все, на что я намерен им указать. И это отчасти справедливо. Можно привести в доказательство дело о великом анусе и другие в том же роде. Что бы ни делал критик, он будет загнан в угол. Если он позволит себе обратиться к тем аспектам труда, которые кажутся ему наиболее существенными, он будет обвинен в том, что напыщенно вещает о тексте, который сам себя не принимает всерьез. Зачем препарировать то, что является лишь головней, брошенной в прогнившие структуры капиталистического интеллектуализма? Если же, напротив, критик позволяет себе смеяться, повторяя на все лады: «Все это очень хорошо», его будут упрекать в том, что он не понял то единственное начинание, которое еще имеет ценность в нашу бьющуюся в конвульсиях упадническую эпоху.

В том и в другом случае это будет отчасти верно. Принимать книгу всерьез или не принимать ее всерьез — это только два способа не отдавать себе отчета в той критической стадии, которой мы достигли, и не осознавать того, каким образом «Анти-Эдип» намерен включиться в этот кризис. Нам говорят, что вместо того, чтобы плыть против течения, надо ему отдаться. Надо довести до еще большей степени изощренности современного мышления, еще больше преувеличить то, что уже и так является карикатурой. В такой ситуации законными будут любые способы. Мы то опираемся на одно, чтобы ниспровергнуть другое, то наоборот. Когда Делёз и Гваттари подвергают логическому анализу логику других — это честно, но мы не можем обратить оружие логики против них самих, мы не

можем требовать от них самих быть до конца логичными, так как их устами говорит шизофрения и они обладают копирайтом на подлинный бред. Ах, что за прекрасное изобретение этот шизоанализ! Он заставит оппонентов замолчать еще быстрее, чем все эти «сопротивления», в которых по-настоящему разбираются одни только психоаналитики и которые они по любому поводу готовы достать из кармана!

Одним жестом, — который не связан, конечно, ни с бредом, ни с игрой, ни с ангажированностью, но который, не позволяя заключить себя в рамки какого-либо критического определения, задействует разом все эти позиции и не только их, — усугубить все перверсии, основываясь на произвольном характере окружающих нас культурных форм, — вот к чему сводится бесконечное различие успешного шизофреника, равнозначное программе «Анти-Эдипа» и его стратегии.

Таким образом, все, что мы здесь находим, представляется зависящим и до некоторой степени действительно зависит от тактического расчета. Тем не менее необходимо отметить, что миметическое повторение *двойников* вписано в клиническую картину шизофренического бреда. Делёз и Гваттари только кратко упоминают то, что обычно называют свойственным шизофренику стремлением привлечь к себе внимание, и только для того, чтобы преуменьшить роль этого явления, которое, возможно, занимает гораздо более важное место и в этой картине, и в самом «Анти-Эдипе», чем позволяют нам думать авторы. Иначе говоря, на уровне борьбы различия и тождества «Анти-Эдип», возможно, еще больше соответствует реальности бреда, чем хочет или может признать в своем притязании на бред.

В большей части своей книги Делёз и Гваттари стараются, как мы видели, установить точные ориентиры, указать верх и низ, право и лево. Они очень серьезно стараются отделить хорошее бессознательное от плохого социального желания, хорошую революционную шизофрению от плохой реакционной паранойи и так далее. Можно было бы бесконечно обсуждать на уровне предложенных методов и соответствующих им анализов успех или провал этого проекта, способность «дизъюнктивных синтезов», или «различий по интенсивности», или даже «отличий по режиму» играть пред-

назначенную им роль. На самом деле, я полагаю, нет смысла возлагать ответственность за все человеческие несчастья на социальное как таковое. Тем не менее эта попытка интересна, так как, даже в отношении психоанализа, она не уступает искушению идти по самому простому пути, обвинив во всех бедах традиционных социологических и идеологических козлов отпущения. Но именно по этой причине она приходит к настоящему параличу. Всегда, когда надо провести различия, их, в то же самое время, необходимо уничтожить. Для того чтобы объяснить только что отмеченное нами резкое изменение взглядов — внезапное превращение героя различия в шута тождества, мы должны начать как раз с этого паралича и происходящего из него смещения. Делёз и Гваттари хотят верить, что они превращаются в безумцев от философии и *трикстеров* психоанализа по своей собственной воле, но мы должны посмотреть на это более внимательно. Наступает момент, когда даже предельная подвижность, даже самая сенсационная диалектика не могут уже спасти различие от проникающего в него тождества. Именно в тот момент, когда авторов, наступая им на пятки, преследуют *двойники* и различие кое-где кажется утраченным, они бросаются в дело тождества, в предприятие, прямо противоположное тому, которым они занимались, с точно таким же энтузиазмом. Однако тождество берется ими только в модусе пародии. Вместо того чтобы открыто обратиться к *двойникам*, чтобы спросить, что они *значат*, они запрещают себе принимать их всерьез; прибегая к полемической пародии, они все топят в насмешке. По существу, все сводится к тому, чтобы убедить других и поверить самим, что игра, которой они здесь поглощены, на самом деле не является игрой *двойников*, что не *двойники* направляют игру, а сами авторы, решившие поиграть в *двойников*. Различие кажется важным только в свете некоего проекта, который состоит именно в том, чтобы любой ценой поддерживать различие, и который оказывается тем более абсурдным, что приводит к тому же самому неизбежному результату, к уничтожению всех реальных различий, но в контексте бредового стремления привлечь к себе внимание делающего это разрушение неэффективным и понапрасну превращающего в худшее то, что должно было быть лучшим.

* * *

Какими бы любопытными мы ни посчитали эти маневры, они все же менее интересны, чем тот основополагающий вопрос, который так и остается нерешенным, — вопрос об Эдипе и его комплексе. От начала до конца своего труда Делёз и Гваттари используют имя Эдип и неологизмы, которые от него образованы, — эдипизировать [*œdipiser*] и ему подобные, как полные синонимы *треугольника* и его производных. «Триангуляция» и «эдипизация» всегда означают одну и ту же операцию. Пусть меня поправят, если я ошибаюсь.

Иначе говоря, оба автора, как их научил психоанализ, послушно связывают с эдиповым комплексом все отношения триангулярной конфигурации, все миметическое соперничество, все конкуренции *двойников*, которые им довелось наблюдать. Например, они упоминают о том, что Стравинский заявил незадолго до смерти: на протяжении всей жизни музыкант якобы хотел доказать своему отцу, на что он способен... Делёз и Гваттари видят в этом подтверждение всеобщего промывания мозгов, которое происходит в современном обществе. Психоанализу не надо изобретать эдипов комплекс, говорят они, субъекты предстают перед своими психиатрами уже полностью эдипизированными.

Здесь надо задать вопрос не психоанализу, поскольку это бесполезно, а Делёзу и Гваттари, которые считают себя освободившимися от него. Есть ли кто-нибудь, кому Стравинский мог хотеть что-либо доказать, тут же не оказавшись причисленным к жертвам того, что предписано эдиповым комплексом? С кем ему позволено соперничать, не подпадая под влияние психоанализа? С братом, подружкой, консьержкой, другими музыкантами? Ни с кем, так как соперничество каждый раз неизбежным образом будет представать в виде треугольника и автоматически окажется связано с вечным эдиповым комплексом, оставленным без боя фрейдистско-структуралистской машине.

Если этот отход легитимен, если эдипов комплекс имеет привилегированную точку зрения на все разновидности конфликтной деятельности, — вопрос решен. Все остальное — только арьергардные столкновения, пустяки, полемическая

игра. Желающее производство — это утопия мира без конфликтов, большое чернильное облако, призванное скрыть безоговорочную капитуляцию. Эдипова теория выходит из «Анти-Эдипа» целой и невредимой и под конец даже получает неплохую премию, — это сам «Анти-Эдип», со всей очевидностью глубоко эдипизированный, поскольку полностью структурирован в треугольном соперничестве с теоретиками психоанализа, поставляющими живых и мертвых отцов в количестве достаточном, чтобы удовлетворить самого привередливого исследователя. Если заявление Стравинского эдипизировано, то не больше, чем сотни страниц самого «Анти-Эдипа». Оно лишь соломинка в глазу ближнего, которая мешает нам заметить бревно в нашем собственном глазу, огромное Эдипово бревно, которым является труд, озаглавленный «Анти-Эдип».

Я не выступаю здесь в качестве защитника психоанализа, совсем напротив. Я утверждаю, что его, вопреки своим собственным намерениям, защищают Делёз и Гваттари и, сдавая позиции, подтверждают его влияние. Конечно, существует психоаналитическое промывание мозгов, но, определяя его так, как они это делают, Делёз и Гваттари могут только упростить и даже усилить существующее непонимание. Пятьдесят лет психоаналитической культуры превратили ссылку на эдипов комплекс в настоящий рефлекс, срабатывающий всякий раз, когда мы имеем дело с какой бы то ни было треугольной или паратриангулярной конфигурацией. К психоанализу здесь относится не само содержание конфликтов, а ярлык. Мы не должны настолько подпасть под впечатление от этого ярлыка, чтобы поверить, что только новый солипсистский миф может избавить нас от Фрейда.

Конечно, во многих случаях ссылка на эдипов комплекс является нерефлексивной, за ней нет никакого реального размышления. Однако она никогда не остается без последствий. Она влечет за собой целый мир предрассудков, которые отныне невозможно или почти невозможно поставить под вопрос. Эдипов комплекс стал первой и почти нерушимой очевидностью, настоящим законом психической гравитации. Подтверждение этому: «Анти-Эдип».

Миметическое определение желания позволяет объяснить соперничество без помощи Эдипа, оно выявляет бесконечное количество *двойников*, не ссылаясь ни на миф, ни на нуклеарную семью. Мы имеем в наличии очень общую концепцию, связь которой с мифической, трагической и психоаналитической историей Эдипа должна быть прояснена. Очевидно, что эдипальный кризис, как его мыслил Фрейд, включает бесспорные миметические элементы, которые являются переменными и никогда по-настоящему не определены. Напротив, миметическое отношение резко противоположно эдипальной структуре своими деструктурирующими свойствами. Разумеется, миметическое желание всегда вписано в существующие структуры, которые оно стремится подорвать. Это вовсе не означает, что оно может быть определено как «воображаемое».

Надо исследовать недостаточно определенные отношения между эдиповым, мифическим или психоаналитическим треугольником и всеми остальными треугольниками и псевдотреугольниками миметического соперничества. Единственная надежда на подлинную антиэдипальность заключается в эффективной критике постулированной психоанализом односторонней связи между эдиповым комплексом и всеми другими треугольниками.

По всей очевидности, эта критика начинается с мифа. Она равнозначна новой попытке объяснить миф. Мы без труда распознаем во множестве мифов и особенно в мифе об Эдипе следы тех острых кризисов, когда культурная ткань в буквальном смысле разрушается. Вслед за всеми представителями современного формализма Делёз и Гваттари полагают, что знаки недифференцированности и наличие *двойников* в мифе не соответствуют никакой реальности. Эта позиция, разумеется, находится в том же русле, что и отказ систематизировать бред в зависимости от *двойников*. Она всегда заводит в одни и те же тупики. Но здесь мы опять должны рассмотреть проблему, исходя из реальных двойников. Бесчисленные свидетельства, конечно, всегда косвенные, но чудесным образом схожие друг с другом, варьирующие от мифической чумы или травестий и праздничных иерархических переворачиваний до ритуальных расчленений, так называемых «то-

темических» церемоний, масок и культов одержимости, подсказывают, что кризисы, обнаруживаемые за всеми этими культурными феноменами, имеют своим источником миметическое желание и что, достигая своей крайней степени, они соединяют физическое насилие с проявлениями бредового типа. Нет никакого основания не принимать эти схожие свидетельства и не допускать, по крайней мере в качестве гипотезы, что резкая утрата культурного является необходимым условием его восстановления, что превращение сообщества в слепую и безумную толпу представляет собой необходимое предварительное условие всякого мифического и ритуального творения. Нет ничего более банального, — и причин для этого предостаточно, — чем это предположение. Весь вопрос заключается в том, чтобы знать, как его интерпретировать и что с этим можно сделать.

Когда остаются только противостоящие друг другу *двойники*, малейшая случайность, мельчайший знак может привести к фиксации всей взаимной ненависти на одном из этих *двойников*. То, что *мимесис* фрагментировал и бесконечно разделял, эта фиксация может снова разом объединить в коллективном переносе, который становится возможным благодаря общей недифференцированности и который она позволяет нам понять как реальную операцию.

В гомогенности кризиса, который составляет одно целое с бесконечностью насилия, ложной бесконечностью вращающегося различия, жертва отпущения производит разделение, фиксирующее различие и восстанавливающее общее направление для всех. Этим фактом мы можем объяснить то, почему так много мифов о происхождении представляют конфликты между братьями или мифическими близнецами, из которых погибает или изгоняется только один, или столкновения между симметричными сущностями, например горами, благодаря чему разом возникает порядок, смысл и плодородие. Этнографический структурализм расшифровывает различия, стабилизированные жертвой отпущения и гарантируемые религией; но он не может исследовать лежащую в их основе симметрию, конфликтное тождество *двойников*.

Жертва отпущения предоставляет насилию выход, объединяя против него все сообщество. Таким образом, она

появляется, чтобы унести с собой в могилу то насилие, которое она сконцентрировала на себе. На смену взаимному насилию, отравлявшему сообщество, приходит актуальное состояние ненасилия. Поскольку насилие и ненасилие проистекают из одного и того же процесса, который еще не был по-настоящему понят, их всегда связывают с одной и той же сущностью, которая после имманентного и пагубного действия вновь становится трансцендентной и благой. Превращения священного осуществляются через посредничество обожествленного предка, мифического героя или божества; здесь всегда обнаруживается механизм жертвы отпущения.

Как только мы получаем в наше распоряжение эту путеводную нить, которую образуют *мимесис* и жертва отпущения, мы немедленно замечаем, что только наше неведение может связывать примитивные запреты с чистым суеверием и фантазмами. Их объект реален, и это сам желающий мимесис и все насилие, которое его сопровождает. Разумеется, этот факт трудно отрицать в случае запретов, касающихся фигуративной репрезентации или даже всех модусов удваивающей репрезентации, таких как произнесение имени собственного. Точно так же работают и запреты, которые накладываются на близнецов или даже на простое сходство между кровными родственниками. Сходным образом, по крайней мере в своих основных моментах, запреты на инцест накладываются на всех женщин внутри группы без различия родства; тем самым устраняется опасность миметического соперничества между теми, кто живет вместе. В основание миметического кризиса вписан неопределенный страх, который вызывает у Платона *мимесис* вообще и неконтролируемый *мимесис* в особенности, как и враждебное отношение многих традиционных обществ к мимам, актерам и театральным зрелищам в целом.

Многие интуиции функционализма, хотя и неспособные себя обосновать, являются вполне верными. Эффективность и некоторая проницательность запретов тождественна их происхождению. Запрет — это только кризисное насилие, внезапно прерванное механизмом жертвы отпущения и превращенное в запрет сообществом, уstraшенным мыслью вновь предаться насилию.

Ритуал также ведет свое происхождение от жертвы отпущения. Он стремится предотвратить возобновление кризиса в любой форме, как можно более точно повторяя механизм основания и объединения. Таким образом, главное действие почти всегда будет состоять в форме ритуального жертвоприношения, подражающего реальному убийству, которое является, разумеется, убийством не «отца», а жертвы отпущения.

Ритуал, таким образом, сам является *мимесисом*, который на этот раз направлен не на желание *другого*, что подразумевает известные нам разрушительные последствия, а на объединяющее насилие. Единодушный ритуальный мимесис, в сочетании с запретами и совокупностью религиозных предписаний, создает реальный превентивный механизм против блуждающего и конфликтного мимесиса. Таким образом, культура знает только одно средство против плохого мимесиса — хороший мимесис. Вот почему мимесис, в особенности, как отметил Жак Деррида, у Платона, носит неразрешимый характер. Все то, что так или иначе касается священного, в действительности является неразрешимым. Принципом всех решений, даже в ритуальном и параритуальном повторении, каким бы ослабленным и десакрализированным оно ни становилось, является механизм жертвы отпущения.

Окончательное разрешение кризиса слишком тесно с ним переплетено, чтобы ритуалы действительно могли отличить одно от другого. Именно поэтому ритуалы, как правило, содержат элементы, которые имеют объективный характер трансгрессии, но прежде всего представляют собой религиозную имитацию процесса, породившего запрет, — имитацию, неизбежно тождественную с нарушением запрета, особенно когда она понимается в свете последнего. Таким образом мы имеем взаимное насилие, кризисы, выражающиеся в одержимости, то есть пароксический миметизм, множественные формы насильственной недифференцированности, ритуальный каннибализм и, разумеется, инцест. Эти феномены всегда имеют самый пагубный характер: они становятся источником блага только в рамках ритуала, в тесной связи с какой-либо формой жертвоприношения, то есть с ритуальным элементом, наиболее непосредственным образом напоминающим жертву отпущения.

Если миметическое желание является универсальной реальностью, если оно движется к бесконечному насилию, то есть к безумию и смерти, то, конечно, необходимо рассмотреть проблему культуры в связи с наиболее развитой ее формой, каковой как раз и является бред, на который притягают Делёз и Гваттари. Следовательно, мы должны признать, что «Анти-Эдип» располагается в позиции, имеющей ключевой характер, но при этом осуществляет нечто противоположное тому, что необходимо, — основываясь на бреде, он отвергает *in extremis* тождество двойников, тогда как это тождество следует положить в основание всего. Подлинный вопрос состоит не в том, как достичь универсального бреда, а в том, почему существует что-то, кроме бреда и бесконечного насилия, то есть кроме ничего? Этот вопрос равнозначен вопросу о различии, которое, как кажется, колеблется между двойниками, но в действительности обладает устойчивой реальностью, соответствующей эффективному функционированию определенного культурного порядка. Во взаимном насилии и бреде различие возвращается к своему изначальному небытию. Остается только обмен репрессиями, и очевидно, что никакая общая воля в духе Руссо не может основать стабильные дифференциальные системы, единые для всего общества. Везде, где есть общая воля, она уже зависит от предсуществующей системы. В этом и состоит вопрос, до сих пор остающийся без ответа, для которого гипотеза жертвы отпущения предлагает решение слишком адекватное и слишком хорошо увязывающееся с мифическими и ритуальными свидетельствами, чтобы заинтересованные дисциплины могли уклониться от того обсуждения, к которому она призывает¹⁷.

Если мы готовы рассматривать миметический кризис и его разрешение в качестве абсолютного истока, то должны будем признать, что определение жертвы отпущения как связанной с отцеубийством и инцестом имеет только ретроспективный характер: оно действует только исходя из закона, основанного смертью этой жертвы. Отцеубийство и инцест обозначают сам кризис и тот факт, что этот кризис полностью привязан к отдельному индивиду.

Надо задаться вопросом, почему обвинения в отцеубийстве и инцесте, одержимость эдипальными преступления-

ми, включая детоубийство, вновь появляются во время всех великих социальных кризисов, факт, о котором свидетельствуют, помимо всего прочего, греческая трагедия и психоанализ. Во всех видах коллективного насилия, таких как линчевания, погромы и так далее, которые мотивируются этим типом обвинения, вновь разыгрывается одна и та же драма, с тем только отличием, что в современном мире мы уже не рассматриваем коллективный феномен в мифическом ключе героев, являющихся носителями подлинной вины, поскольку непосредственно наблюдаемые феномены, такие как коллективное насилие, не являются *по определению* осуществляющимися в мифическом и религиозном планах.

Если кризис является распространением миметического соперничества, мы легко осознаем, что по мере его распространения оно в конечном итоге захватит отношения и с близкими родственниками: именно это превращение отца и сына в миметических соперников, в двойников постоянно демонстрирует нам трагедия. Следовательно, мы имеем треугольник, третья сторона которого может быть занята матерью. На горизонте всех кризисов, тип которых был определен выше, отцеубийство и инцест должны возникнуть не как фантазмы, а как крайние следствия распространения миметического соперничества на семейный треугольник. Нет необходимости задаваться вопросом, насколько полно реализуется этот переход к крайней точке, чтобы понять, что он не может быть определен как воображаемый или фантазматический.

Таким образом, психоанализ не может устраниваться, утверждая, что предлагаемый здесь генезис несколько его не тревожит и что он не противоречит его теории, поскольку обвинения, объектом которых является жертва отпущения, всегда можно укоренить в бессознательных желаниях, фантазмах и так далее. Отцеубийство и инцест происходят не из семейных отношений. Эта идея принадлежит — как это верно отмечают Делёз и Гваттари — взрослым и сообществу, охваченному кризисом. Она не имеет никакого отношения к раннему детству. Она обозначает разрушение всякого семейного закона миметическим соперничеством.

«Царь Эдип» демонстрирует нам происхождение этого обвинения. Оно рождается в споре протагонистов, в споре

по поводу кризиса, в споре, который в действительности и является кризисом. Каждый старается победить своего миметического соперника, возложив на него ответственность за все общественные несчастья. Это предъявление обвинений является взаимным. То, что этот механизм, по мере того как он набирает обороты, ведет к последовательному появлению сначала цареубийства, затем отцеубийства и инцеста, показывает нам, что мы имеем дело с реальным интуитивным осознанием миметического характера кризиса, разворачивающегося в переносе с коллектива на индивида и за счет этого усиливающегося и преобразующегося. Трагический кризис является лишь преследованием жертвы отпущения, который не может завершиться до тех пор, пока все сообщество в конце концов не объединится против жертвы и, тем самым, вокруг нее.

Как только единодушие достигнуто, уже нет насилия всех против всех, остаются только невиновные против одного-единственного, который несет ответственность. Жертва отпущения принимает на себя все пагубные моменты и оставляет фиванцам только то, что не несет в себе вины, пассивное заражение *чумой*. Когда оракул приказывает фиванцам обнаружить того единственного, кто ответствен за кризис, он в действительности говорит им то, что они будут делать, чтобы разрешить этот кризис, — не потому, что такой ответственный существует на самом деле, а потому, что исцеление может принести только единодушие, которое достигается благодаря согласию всех относительно того, кого считать виновным. Оракул запускает преследование жертвы отпущения. Впрочем, именно поэтому с прибытием оракула кризис достигает высшей точки: чтобы он мог разрешиться, раздор должен достичь максимума.

Миметическое желание предоставило нам источник конфликтов, основание которых не находится ни в семье, ни в мифе об Эдипе — ведь эти конфликты ведут к полному объяснению этого мифа, чего не может предложить психоанализ. Вместо того чтобы связывать миметические треугольники с эдиповым комплексом, надо осмыслить его в свете миметического желания. За Фрейдом без возражений признается право интерпретировать любую трехстороннюю конфигурацию, и эта интерпретация основана на реальном отношении,

но направление этого отношения Фрейд перевернул. Эдипов комплекс вовсе не является причиной и истоком миметического соперничества, напротив, основание всех вариантов истории Эдипа — мифического, трагического и психоаналитического — надо искать в миметическом соперничестве.

Если психоанализ точно так же, как и миф, облакает произведения желания и насилия в мифологические отцеубийство и инцест, то это должно происходить по тем же самым причинам. Нетрудно показать, что классический психоанализ функционирует как ритуал, ритуал эдипова комплекса, по формулировке Лакана, который хотел видеть в нем нечто иное. Продемонстрировать чисто ритуальный характер классического психоанализа сегодня тем легче, что структуралисты не принимают первоначальную концепцию Фрейда, согласно которой все дети по-своему переживают модифицированный, но реальный вариант Эдиповой драмы. Структурный психоанализ не верит в эдипов кризис.

Согласно традиционной концепции психоаналитического лечения, постыдные желания следует извлекать на свет божий для проветривания, чтобы они перестали быть ядовитыми и люди могли отнестись к ним конструктивно и примириться с ними. Таким образом, лечение превращает этих врагов в союзников. Эдипов комплекс — это замаскированная репрезентация жертвы отпущения, жертвы жертвоприношения, которую каждый из нас должен сначала принять в себя, а затем извлечь наружу. Он играет двойную роль болезни и лекарства.

Разумеется, мы имеем здесь тот самый переход коллективного в индивидуальное, у которого нет недостатка в прецедентах. Классическое шаманство смещает с коллективного на индивидуальное общую тему изгнания, которая на ритуальном уровне представляет собой основную интерпретацию механизма жертвы отпущения. Изгнание становится изгнанием материального объекта, захватившего организм больного. Психоанализ также поочередно преобразует пагубный и благой *pharmakos* в психическое изгнание, в котором гораздо более точным и буквальным образом, чем полагают его сторонники, воспроизводится то же самое мифическое переодевание жертвы отпущения, которое осуществляется в древних

ритуалах. Если в наши дни для описания пользы лечения уже почти не используются такие термины, как *абреакция* и *катарсис*, то вовсе не потому, что они плохо выражают то, что необходимо выразить, а потому, что делают это слишком хорошо. Параллели между ритуальными и современными культурными формами вызывают непреодолимое стеснение.

Психоанализ — это всегда то неразрешимое, которое разрешается сначала в одном направлении, а затем в другом. Мы обнаруживаем эту тайну не только в концепции лечения, но и в произведениях Фрейда, рассмотренных в хронологической перспективе, и, наконец, в истории психоанализа, который поначалу его приверженцы считают бичом Божьим и который затем превращается в опору социального строя. Сам Фрейд, высаживаясь в нью-йоркском порту, полагает, что привозит американцам «чуму», но в последние годы своей жизни он говорит главным образом о сублимации. То, что вначале кажется наиболее разрушительным элементом, отцеубийство и инцест, очень быстро становится основанием психоаналитического порядка, одним из блоков *homo psychanalyticus*. Неразрешимое еще раз повернулось вокруг своей оси. Мы не должны сбрасывать эти метаморфозы со счетов, пытаясь отыскать их причину в измене некоторых последователей, так называемых «присвоениях» и других второстепенных козлах отпущения.

Определять психоанализ как ритуал — это вовсе не значит преуменьшать его значение, особенно в том, что касается знания; чтобы ритуал был эффективен, он должен конституироваться вблизи жертвы отпущения. Конечно, сам механизм понимается здесь неверно, но не до такой степени, как в его ослабленных и производных формах. Мы должны понять фрейдовскую теорию как результат двойного и мощного продвижения в направлении жертвы отпущения, включающего в себя эдипову проблематику, с одной стороны, и «Тотем и табу» — с другой. Именно близость к реальному механизму сообщает теории ее чисто мифическую плодovitость, проявляющуюся в большом количестве областей, от медицины до эстетики и даже социальной науки, поскольку она становится здесь источником вдохновения для дальнейших исследований.

Хотя Фрейд никогда не достигает понимания механизма жертвы отпущения, можно сказать, что он постоянно сосредоточен на нем, иначе говоря, его продвижение вперед, его сомнения и отступления разворачиваются параллельно тем путям, которые ведут к пониманию этого механизма, и остаются почти что эквивалентными им. Этим объясняется чисто мифическое равновесие великих фрейдовских понятий или, если угодно, их неразрешимый характер. Элемент, связанный с кризисом и насилием, всегда полностью компенсирован упорядочивающим и стабилизирующим элементом. «Комплекс», подобно великим ритуалам перехода, открывает людям доступ к правильной семейной и социальной жизни только потому, что он прежде всего является реальным переходом через погруженное в хаос пагубное насилие. Фрейд не мог мыслить эдипов комплекс без кризиса, без того основания, которое прежде всего есть утрата основания. Мне представляется, что акцентирование проблемы трансиндивидуальных структур, которая в «Тотеме и табу» разрешается посредством «филогенетического наследования», противоречит подлинному духу Фрейда.

Фрейд никогда напрямую не брался за рассмотрение проблемы, поставленной двумя противоположными аспектами эдипова комплекса, деструктурирующим и структурирующим. Фрейд предоставлял неразрешимому разрешиться без его участия, и мифическая власть его теории тождественна этому отказу. Мышление, постепенно освобождающееся от ритуала, всегда хочет решить все само, но в той мере, в какой жертва отпущения сохраняет свою тайну, неразрешимое лучше оставить неразрешенным, чем замещать его принципиальной возможностью решения, что никогда не является верным. Мышление сначала приходит к стабильному перевесу в сторону ложной рациональности, а затем — к неустойчивой разбалансированности, которая ведет к бреду.

В структурном психоанализе равновесие нарушается в пользу структуры. Утраченным оказывается лишь аспект кризиса, что частично компенсируется выявлением отсутствующего у Фрейда понятия, понятия символического порядка, независимого от объектов, в которых он актуализируется: чисто формальный остаток трансцендентности, определя-

ющий окончательные элементы любой репрезентации, упорядочивает структурные позиции и распределяет роли внутри целого.

В настоящей перспективе это понятие символического порядка должно отчасти казаться интуитивным постижением эффектов жертвы отпущения, неизменно сохраняющихся даже в системе, по видимости лишенной всякого мифоритуального основания, и даже тогда, когда исчезает какая-либо отсылка к трансцендентальному принципу. Таким образом, надо отвергнуть предложенную «Анти-Эдипом» интерпретацию, трактующую символический порядок как простую регрессию к «архаичному деспотизму».

Тем не менее разнообразные факторы в той или иной степени ограничивают значимость свидетельств структурного психоанализа. Первый фактор связан с тем, что они укоренены в психоанализе, а не в непосредственном социологическом и культурологическом наблюдении. Структурный психоанализ часто является только истолкованием психоанализа в духе структурализма. Второй фактор связан с самим структурализмом, который может быть основан только в ущерб кризису, ценой основополагающего решения, которое отсекает пагубную сторону всех неразрешимостей. Конечно, очень хорошо отказаться от мифических локализаций кризиса, которые подчеркивает Фрейд, особенно тех, которые связываются с периодом раннего детства. Тем не менее отрицание всякого кризиса, утрата всякой интуиции, касающейся кризиса, фальсифицирует всю теорию в целом, которая даже на уровне символического порядка не должна делаться объектом отдельного рассмотрения, независимого от оппозиций двойников, оказывающихся отброшенными в гетто *воображаемого* и тем самым эффективно нейтрализованными.

Поскольку великие символы священного восстанавливают и маскируют двойной механизм насилия, они символизируют одновременно любую десимволизацию и любую символизацию. Они становятся означающими только потому, что сначала означали конец любого значения. Вот почему они всегда являются неразрешимыми. Мы неверно понимаем эти символы, если связываем их исключительно с механизмами или, скорее, с постулатами структурирования, слишком случайны-

ми, чтобы обладать продуктивностью на уровне культурных текстов. Например, в священных монархиях инцест может означать стабилизированное различие, установленные закон и суверенитет, поскольку сначала он обозначает утрату различия и по-настоящему необузданное насилие. Взятый в самом себе, вне всякого ритуального контекста, инцест является исключительно пагубным и деструктурирующим. Если в некоторых обществах существует ритуальный инцест, то потому, что прежде всего существует жертва отпущения, коллективное убийство которой, в наказание за предполагаемый инцест, освободило сообщество от переполняющего его насилия. Необходимо, чтобы замещающие жертвы жили и погибали так, как с ретроспективной точки зрения жила и гибла первоначальная жертва, в соответствии с принципом: одни и те же причины, одни и те же следствия. Тем самым производится попытка продлить на все времена и оживить следствия изначального и спонтанно объединяющего убийства.

Доказательство того, что ритуальный инцест имеет то же происхождение, что и королевский трон, который является постепенно преобразившимся жертвенным камнем, мы находим в африканских ритуальных формулах, которые иногда превращают короля в подлинного козла отпущения, не из-за «грехов» в широком современном смысле, но из-за насилия, которое непрерывно бродит и угрожает взорваться, если не найдет ритуального выхода, в данном случае — в фигуре самого короля. В Руанде, например, на церемонии, где король и его мать предстают связанными друг с другом как два приговоренных к смерти, жрец, отправляющий ритуал, произносит следующие слова: «Я тебе наношу рану копьем, мечом, стрелой, ружьем, дубиной и серпом. Если какой-либо мужчина и какая-либо женщина погибли от стрелы, копья... я переносу эти удары на тебя».

Ритуальный инцест возникает не из варварского деспотизма, как считают Делёз и Гваттари, и не из конститутивного, структурного отпечатка в человеческом сознании. Символический порядок не имеет ничего общего с неотъемлемой и неотчуждаемой данностью, аналогичной кантианским категориям. «Анти-Эдип» прав, восставая против этой концепции, но ему не хватает ресурсов для ее эффективной критики.

В структуралистской перспективе стирание символического определяется как разновидность недостатка, как «отвержение», в чем-то аналогичное органическим недостаткам. Все реальные отождествления являются «воображаемыми».

Ничто из того, что происходит между людьми, не может повлиять на судьбу символического порядка. «Анти-Эдип» отмечает это отсутствие истории, но трактует его иначе. Я полагаю, что символический порядок рождается из механизма жертвы отпущения, то есть из единодушного насилия и всегда благодаря взаимному насилию.

В итоге, так и не достигая осознания незыблемых основополагающих структур, структурный психоанализ предлагает гипостазис переходного исторического момента. Он принимает моментальный снимок отдельного момента, уже деформированного психоаналитической оптикой, за неотчуждаемую данность человеческого сознания. Если мы посмотрим на эту систему в свете предыдущих замечаний, то должны будем прийти к выводу, что она принадлежит к заключительной стадии культурного цикла, близкой к абсолютной дезинтеграции. Символический порядок по-прежнему распределяет роли среди реальных людей, он остается организующим на уровне реальных отношений, но это происходит только потому, что он действует как нехватка. Предполагается, что мы считаем фаллос знаком этого структурного закона — фаллической властью, которой всегда хочет овладеть желание и которая постоянно от него ускользает.

Короче говоря, трансцендентность *существует* только потому, что служит людям обманчивой ставкой в соперничестве. Символический порядок считается неуязвимым для всех конфликтов, объектом которых он является, и абсолютно недостижимым. В реальности мы наблюдаем сейчас состояние крайнего упадка, являющегося результатом именно этой последней ставки, этого соперничества, разрушительного действия которого структуралист не осознает, пока оно не достигнет последней стадии. Он вовсе не ожидает того, что последует. Постоянное ожесточение соперничества, объектом которого является само символическое, особенно в современных полемиках, должно повлечь за собой еще большую деградацию, стирание символического как объективной

власти, не абсолютной объективности, конечно, но объективности, соотносящейся с данной культурой, с различиями, которые стабилизирует символическое.

Если мы можем говорить не о патологической аберрации или простых фантазиях интеллектуалов, а о культурном пришествии бреда сегодня, вчера или завтра, то должно действительно иметь место это стирание, а не случайное «отвержение» или абстрактное отрицание. Именно эту новость возвещают Делёз и Гваттари, когда отрицают символическое. По поводу этого отрицания надо повторить то, что было сказано выше об отрицаниях, объектом которых является сам Фрейд. Среди кишения треугольников и *двойников* оно часто оборачивается против самих авторов. Следовательно, оно частично неэффективно и остается аисторическим, так же как предшествующее утверждение, но, тем не менее, оно маркирует новый этап внутри той же самой истории. «Анти-Эдип» — знак усилившегося культурного кризиса. Элементы, которые прежде стремились реорганизовать себя в зависимости от неопознаваемой, но, конечно, все еще реальной точки исчезновения, отныне все более обнаруживают тенденцию к фрагментации и рассеиванию. До сих пор отсутствие божества все еще было замещением его присутствия, а теперь и оно находится в процессе уничтожения. Теперь мы могли бы сказать, что начала умирать даже сама смерть Бога.

И вот среди нас возобновляется представление «Вакханок»¹⁸, возвращение трансцендентности к имманентности, которое угрожает смешаться с чистой взаимностью насилия. На смену символическому чурбану из басни Лафонтена, который выдерживал, не реагируя, самые худшие оскорбления от своих подданных, может действительно явиться некий шизофренический журавль, великий пожиратель лягушек, просивших себе короля или отвергавших всех королей, что по сути одно и то же.

Процесс взаимного присвоения символического — споры о городе, в котором разразился кризис, — тождествен разрушению его объекта. Мы можем это с поразительной четкостью констатировать в переходе от Лакана к «Анти-Эдипу». Делёз и Гваттари понимают, что символическое в структурном психоанализе является объектом присвоения. Для его

адептов расстояние от воображаемого до символического — это эквивалент *itinerarium mentis ad Deum* в средневековой мистике; «Анти-Эдип» с юмором подражает главному движению структурного анализа: «Нет, нет, вы все еще находитесь в воображаемом, вы должны достичь символического!» Но воля к присвоению, так исчерпывающе определенная и разоблаченная в «Анти-Эдипе», по-прежнему жива в самом «Анти-Эдипе». Она составляет основополагающую мотивацию книги, проявляясь повсюду, особенно в теме «подлинного различия», которое Лакан устанавливает между воображаемым и символическим благодаря ошибке, одновременно являющейся узурпацией, различия, которое необходимо переместить, перенести на сторону замечательного желающего производства и священного бессознательного, наподобие того как переносятся дорожные ограждения при проезде *властей*. Конечно, в ходе последнего переноса этот ковчег Завета, который слишком много перетаскивали с места на место, разваливается на части, событие, которое «Анти-Эдип» понимает на свой манер, то есть на свой манер его не осознает, утверждая, что символического порядка никогда не было и что, в любом случае, ему надо предпочесть чудесное головокружение шизофрении, блуждающие огни безумия.

«Для нас вопрос как раз и заключается в том, чтобы выяснить, действительно ли здесь [между символическим и воображаемым] проходит основное различие. Не проходит ли оно на самом деле между Эдипом — хоть структурным, хоть воображаемым — и чем-то иным, тем самым, что все Эдипы уничтожают и вытесняют, — машинами желания, которые не поддаются сведению ни к структуре, ни к лицам, которые создают Реальное как таковое, по ту или по эту сторону как от символического, так и от воображаемого?»¹⁹

То, что можно различить во всех теоретических спорах, — это история медленного жертвенного распада или, если угодно, медленного повторного появления миметического желания. Желаящий *мимесис* медленно подтачивает символический порядок, но долго остается структурированным им. Все виды соперничества становятся все более ожесточенными, но при этом не погружаясь в хаос и не вырываясь на свободу. Именно поэтому мы всегда имеем дело в истории с соче-

танием и соединением того, что структурный психоанализ называет символическим и воображаемым, но в различных пропорциях, всегда двигаясь по пути к объективному стиранию символического порядка, к шизофреническому колебанию между *двойниками*.

Эта история не начинается психоанализом и не заканчивается в бреде. Чтобы расширить рамки этой истории, — хотя и не настолько, насколько следовало бы, — мы должны лишь еще раз обратиться к «Анти-Эдипу». Как только мы привыкаем к новизне словаря, к «потокам» и «желающему производству», мы с удивлением обнаруживаем в этой книге множество хорошо знакомых установок и тем, более знакомых, чем эдипов комплекс, тех самых, которые последовательно или одновременно культивировали разновидности индивидуализма и субъективизма на протяжении двух последних веков.

Исключительный субъект, чуждый любому закону, сирота, атеист, холостяк, — таково желание Делёза и Гваттари, которое «полностью содержится в самом себе», как чистое Я Поля Валери. Можно было бы считать такое желание солипсистским, если бы его авторы оказались до такой степени простофилями, что стали бы иметь дело с «целостными личностями», хотя бы только для того, чтобы отрицать само их существование.

Как и множество разновидностей обостренного индивидуализма, бессознательное Делёза соединяет реальное бессилие с потрясающим теоретическим империализмом. Подобно Сверх-Пикрошолю²⁰, оно может поглотить почти все, что угодно, и, если надо, целый мир, отрицая то, что всегда нравилось отрицать солипсизму, — целостных личностей, включая, разумеется, вас, меня, всех остальных, хотя в этом и нет никакой недоброжелательности. Нам все время говорят, что здесь не подразумевается никакое *исключение*. Если это бессознательное действует так, как если бы меня не существовало, я даже не имею возможности чувствовать себя отвергнутым, лишившись последнего утешения — удовольствия предаваться мрачным мыслям. Эта философия хорошо подходит для анонимных отношений современных городов.

Как может бессознательное, о котором нам говорится, что оно безличное или трансперсональное, играть роль подоб-

ную той, которую играет человек, «я», сознание в философских системах прошлого? На уровне сущностей различие непреодолимо. Но в порядке желаний различие сущностей вполне может маскировать возвращение тождественного, к которому проповедники желания твердо решили оставаться слепыми.

То, что постоянно присутствует во всех современных системах, как преимущественно сознательных, так и бессознательных, как индивидуалистических, так и антииндивидуалистических, — это аспект абстрактной инициации, одновременно невозможного и обязательного завоевания некоего неуловимого блуждающего огня. Очевидно, что этот постоянный элемент появляется и в «Анти-Эдипе». Книга является «великим путешествием», новым мистическим поиском, который надо довести до конца, чтобы стать «успешными шизофрениками». Никто еще не дошел до конца, но есть те, кто отправился в путь, и те, кто остался на месте. У нас создается впечатление, что их просто не пригласили. К списку тех, кого обычно *исключают* — следовало бы, возможно, сказать, тех, кого подвергают «*дизъюнкции*» современные мыслители, — богачей, военных и власть имущих, можно добавить еще и психоаналитиков.

В очередной раз идут в дело старые знакомые — «чудовищные труженики» — Рембо²¹. На них официально возлагается задача «прорыва шизофренической стены»²². На самом деле речь идет о том, чтобы вывернуть наизнанку знаменитую формулировку Фрейда: «Где было Оно, там должно стать Я» и превратить ее в «Там, где было Я, должно восторжествовать Оно или, если угодно, поток». Подобное начинание, даже переведенное на более или менее психоаналитический язык, не является новым. Сюрреализм уже представляет собой инверсию платоновской мистики, частично примененной к психоанализу. Любая попытка определить место «Анти-Эдипа», несомненно, должна принимать в расчет сюрреализм. На самом деле мы можем сказать, что если сюрреализм одной ногой погружен в мистическое бессознательное, то другой он врос в романтический эгоизм. Таким образом, он является посредником между великим путешествием «Анти-Эдипа» и всеми великими путешествиями всех его предшественников.

В сюрреализме есть все, что необходимо для подтверждения того, что, вопреки видимости, предложенная мной линия преемственности вполне возможна и правдоподобна.

До появления индивидуализма теория подражания присутствовала везде — в литературе, образовании, религиозной жизни. Достичь совершенства в какой-либо деятельности — это всегда значит следовать образцу. У истоков индивидуализма лежит не исчезновение мимесиса, а его усиление. Когда миметизм повсюду приобрел взаимный характер, образец превратился в препятствие. Миметизм осмысливается как рабство и становится постыдным. Таким образом, индивидуализм возникает в контексте уже эволюционировавшего желания, на определенной стадии истории, являющейся историей *мимесиса*, то есть на стадии распада запретов, идущего в нашем обществе особенно медленно, но проявляющегося во множестве разнообразных культурных феноменов. По мере развития желания, то есть по мере того как желание все глубже увязает в ловушке *double bind*, оно стремится обосновать себя, и эти обоснования только негативно отражают реальное развитие процесса. Это тот самый процесс, который мы обрисовали выше и который воспроизводится в нашем обществе одновременно аналогичным и совершенно отличным образом, нежели тот, которым он происходил во всех первобытных обществах. В первобытном мире, по причинам, которые здесь невозможно рассмотреть, миметические кризисы имеют в высшей степени скоротечный и насильственный характер и очень быстро переходят к механизму жертвы отпущения и к восстановлению сильно дифференцированной системы.

Все феномены «раскодирования», образующие наш мир, надо приписать этому самому *мимесису*, который все меньше и меньше регулируется запретами, но, как если бы элементы жертвоприношения в нашем обществе были почти неисчерпаемыми, он никогда не является полностью нерегулируемым, оставаясь упорядоченным даже в самой своей неупорядоченности. Миметическое соперничество завладевает нашим существованием в формах, которые в первобытных обществах имели бы крайне деструктивный характер и которые, напротив, являются поразительно продуктивными в нашем

обществе, хотя они и сопровождаются все более сильным напряжением. Сам капитализм обладает миметической сущностью, что делает его непредставимым в сильно дифференцированном обществе.

История современных доктрин является частью этой истории, этой медленной эволюции желания в направлении бреда. Вот почему у Делёза мы вновь встречаем множество пережитков предшествующих культурных форм, которые заново интерпретируются и радикализуются в зависимости от требований бреда. Эти формы являются всего лишь серией масок. Когда одной из них удастся себя навязать, когда она побеждает везде и становится модной, она неизбежно раскрывает себя и оказывается объектом демистифицирующей критики. Эта критика одновременно является возобновлением того же самого проекта, но на неизбежно более узком основании, поскольку должна принять в расчет свой собственный критический вклад. Таким образом, рассматриваемая нами история доктрин предстает как ряд стратегических отступлений, происходящих под воздействием *double bind*, который постоянно сжимается, поскольку каждая доктрина стремится отвергнуть предыдущую, чтобы предложить самый непримиримый вариант. Индивидуализм и субъективизм гонят друг друга с культурной сцены. Они находят пристанище во все более разреженных слоях культурной атмосферы или, напротив, погружаются в подземные области, и вот тогда «бессознательное» и появляется сначала в критической форме в психоанализе, а затем, особенно в «Анти-Эдипе», становится объектом идеализации в качестве единственного возможного места ультраиндивидуалистического требования.

Надо включить психоанализ внутрь процесса, двигателем которого является миметическое соперничество, всегда критикуемое в лице соперника, всегда неосознанное на уровне самого наблюдателя. Полемика — это всегда попытка захватить то, что замещает собой Священное, присвоить себе ту силу жертвоприношения, которая, кажется, всегда принадлежит *другому*. Полемика вызывает реальные перемещения этой силы, и такие перемещения позволяют, например, психоанализу, как и другим формам, сыграть параритуальную роль,

каждый раз все более эфемерную и ненадежную, но никогда не исчезающую полностью.

«Анти-Эдип» очевидным образом вписывается в эту последовательность. Он распространяет вокруг машинного бессознательного ту же атмосферу моралистической нетерпимости и терроризма, которая всегда была характерна для такого рода предприятий. Некогда расплывчатая, теперь она, по всей видимости, становится более определенной. *«Кто осмелится назвать законом тот факт, что желание полагает и развивает свою потенцию?»*²³ Существуют столь низкие души, что решаются утверждать, будто желание может хоть в чем-нибудь испытать нехватку. *«Они осмеливаются вводить религию в бессознательное»*²⁴. Эта речь должна быть адресована самому Фрейду, который, хотя и изобрел бессознательное, теперь обвиняется в клевете на него.

Когда наши авторы переступают опасную черту, возникает ощущение, что они повышают голос. Они словно говорят для того, чтобы их услышала расположившаяся поблизости революционная гвардия, слепо преданная делу «молекулярного бессознательного». Весь этот шум и гром означает, что они, наконец, держат в своих руках *неприсваиваемое* и больше его не выпустят. Они не видят, что *неприсваиваемое* здесь, как и в других случаях, тождественно принципу всякого присвоения, то есть всякой ритуализации. Бред является как бы вулканом Эмпедокла, предельным вызовом всяким попыткам «культурной эксплуатации». В действительности в таком деле нет иной культурной эксплуатации, нежели эксплуатация приверженцев. Человечеству не надо было дожидаться «Анти-Эдипа», чтобы сделать бред продуктом потребления. Давайте посмотрим на культы одержимости, например те, которые описывает Мишель Лейрис в своей небольшой работе об эфиопах Гондара. Именно здесь, а не у ндембу, о которых писал Виктор Тёрнер, надо искать настоящие ритуальные соответствия делёзовским сериям шизофренических индивидуаций.

Все это не позволяет сделать вывод, что это преувеличение является чисто риторическим и что на самом деле *ничего не происходит*. Сила жертвоприношения постепенно исчерпывается, и, поскольку она тождественна неосознанию этого ме-

ханизма, прогресс в самом деле присутствует, но одновременно происходит рост насилия и бреда. Мы можем задаться вопросом, какое же из двух развитий восторжествует над другим. Знание, о котором идет речь, имеет отношение к насилию и действию жертвенных форм: оно не имеет ничего общего с *абсолютным* знанием гегелевского типа.

Каждая культурная форма основывается на отказе от предшествующей формы, на исключении некоторой позитивности, то есть на неосознании. Маски становятся все более мертвенными, обряды — все более ужасающими. В конце концов все, что остается, — это бесконечное движение различия, лишенного всякой устойчивости, само движение полемики-бреда.

Сегодня существует мышление различия, образцовое изложение которого предлагает книга Делёза «Повторение и различие». «Различие» может составлять основополагающий элемент всех нынешних и прошлых культурных форм, выделяющихся сегодня в конце долгого процесса очищения, который постепенно выявил это различие. И на уровне требования бреда оно все еще выполняет среди нас функцию, недавно возлагавшуюся на более существенные формы.

Мышление чистого различия, различия без тождества, стремится избавиться и эффективно избавляется от некоторых мифических тождеств, таких как самотождественность субъекта, божества, разума, гегелевского духа. Но это мышление очень быстро исчерпывает свою демистифицирующую силу. Оно само является результатом процесса, который мы только что обрисовали; оно не представляет собой реального разрыва с прошлым. Являясь подлинным критическим вкладом, оно все еще защищает и укрывает самую последнюю форму неосознания. Отвергая любое тождество и сам принцип тождества, Делёз стремится освободиться от «западной метафизики». Несомненно, метафизическое использование тождества существовало всегда. Но можем ли мы сделать вывод, что основания метафизики совпадают с принципом тождества? Что именно является метафизическим — сам принцип или его использование? Является ли логика внутренне присущей метафизике или метафизика стремится продлить себя, отвергая любую логику? Существует, возможно,

две стороны исключительного внимания к различию: первая, критическая, направленная против метафизических тождеств, вторая — более метафизическая, чем когда-либо, поскольку направлена против нового использования тождества, ставшего возможным в силу символического распада, — тождества с *другим*, а не с собой — миметической взаимности двойников.

Не порывая с культурной традицией, философия различия представляет ее крайнюю форму и квинтэссенцию. Если существует черта, общая всем культурам, от примитивных религий до современной контркультуры, то это первичность различия в смысле отрицания взаимности. Для Делёза и Гваттари существует «подлинное различие». Отныне его надо расположить за пределами любого культурного кодирования в бреде безумия, потому что уже невозможно действовать иначе, уже нет ничего, что требует сопряжения, поскольку все различия растворяются, обнаруживают свою пустоту. Умиравший может апеллировать только к последним признакам своей жизни, то есть конвульсиям, которые еще опровергают смерть, но которые самым своим неистовым характером торопят ее приход. Здесь агонизирует все то, что мы и называем современностью.

Таким образом, шизофренические основания «Анти-Эдипа» постоянно обнаруживаются для нас как более истинные, но истинные в смысле не-истины бреда. Точно так же, как мы обнаруживаем в делёзовском бессознательном присутствие элементов, заимствованных у сюрреализма, у немецкого, французского романтизма и так далее, мы легко обнаруживаем в культурных формах последних столетий элементы, характерные уже для бреда сегодняшнего. Чтобы полностью это осознать, нам необходимо еще раз обратиться, — но не к тематическим данным, присутствующим в разнообразных похвалах безумию, которые иногда звучат в смущающей близости с подлинным безумием, так что Нерваль оказывается рядом с Гюгье, Арто — с Бретоном, притом что никто не гарантирован от подобного несчастья, — нам надо, скорее, обратиться к структурным данным, к предшизофреническим чертам особо показательных личностей и портретов-образцов, ко всем чертам, очевидно, общим для всех последовательных форм, вокруг которых концентрируется *мимесис* бреда.

Единственный, кому удастся ускользнуть от все более тягостного единообразия, — это всегда оригинальный и непосредственный романтический герой. Он всегда герой различия: он то испытывает смертельную тоску в мире, где другие развлекаются так низменно и вульгарно, то, напротив, познает редчайшие восторги в мире, где царят безнадежная апатия и монотонность. Он всегда человек предсказуемого приключения, все еще кодированной непредсказуемости, исключительных взлетов и падений, которые, тем не менее, производят впечатление *déjà vu*. Однако он никогда не задумывается о реальном устранении постоянно переворачиваемых различий. Он никогда не задается вопросом о странной способности современного творца производить символы отчуждения и разделения, которые в «маленьких» обрядах моды становятся общими для множества людей.

Подобно тому, как бред подводит итог всему механизму мимесиса, завершением которого он является, «Анти-Эдип» представляет собой разросшийся итог предшествующих культурных форм. Таким образом, в обращении к бреду надо видеть не индивидуальную аберрацию, а аберрацию самой культуры. Предназначение современной культуры, конечной фазы любой культуры в современную эпоху, рассматриваемой с исторической точки зрения, состоит в том, чтобы пережить последовательность своих моментов, в том числе бред, в относительной ясности, выйдя к подлинной смерти культурного, которая должна обнаружить всю его правду, если только наше мышление не погибнет вместе с ней.

Такая книга, как «Анти-Эдип», была бы немыслима, не будь того тупика, в который попали дисциплины о культуре, полагая, что объединяются вокруг психоанализа, не будь того неверия в знание, которое следует из осознания этого провала. Такое положение вещей не может не быть временным. Как только мираж эдипова комплекса рассеется, как только сотрется всякая иллюзия различия, тождество *двойников* станет явным и мышление направится к новым формам открытия целостности, предлагаемым уже сейчас. В движении современного знания соблазн избавления от связности никогда еще не брал верх над неизбежно высшим соблазном установления новой связности.

Делёз и Гваттари делают все, чтобы расстроить механизм, который с давнего времени подает признаки болезненного ускорения. Но стремление исчерпать этот механизм, высмеивая его, все еще вписано в тот же самый механизм: оно, возможно, является его квинтэссенцией, как в презрении, которое оно на него обрушивает, так и в риске лишиться необходимого терпения, который оно принимает на себя. В современном мышлении есть нечто иное, чем мода и пребывающий в упадке капитализм. Чтобы увидеть это, возможно, надо сначала отвергнуть миф о подлинном различии, который связывает нас с худшим в этом мышлении, осуществляющемся в модусе *double bind*. Наши интеллектуальные фетиши сохраняют подобие реальности только ввиду стабилизированного символического порядка, короче говоря, до тех пор пока остаются другие — те, кто соблюдает запреты, которые мы сами нарушаем, и не-бредающие, те, кого может шокировать прекрасная отвага бреда. Борьба за «подлинное различие» все еще основывается на престиже трансгрессии, который сам опирается на прежнее уважение к запретам. Различие, которое мы вырываем друг у друга и перемещаем то туда, то сюда, — это драгоценность, украшающая только невинную деву, подаренная доброй феей всеми покинутой Золушке. Прекрасное сокровище превращается в сухие листья, как только его пытаются себе присвоить сестры-соперницы, как только вмешиваются миметическое желание и конфликтная взаимность.

Только подлинно соблюдаемый запрет может определить то священное, которое находится «по ту сторону» управляемой общности. Являясь наследницей мифоритуального, современная мысль сохраняет эту потусторонность. Весь современный «бунт» остается метафизическим, так как по-прежнему основывается на престижной трансгрессии, то есть на реальности запрета. «Нарушение закона ничего не значит»²⁵, как прекрасно пишут об этом Делёз и Гваттари, но как бы мы снова не попали под влияние этой ничего не значащей трансгрессии, вновь начав проповедовать подлинное различие, на этот раз на уровне сакрализованного бреда, который мы стремимся присвоить!

Как выжить без запретов, без жертвенного неосознания, без козлов отпущения? В этом состоит подлинная проблема,

и, чтобы не сталкиваться с ней, мы вечно длим ритуалы, в которых разыгрывается нарушение запретов. Держаться за подлинное различие — значит вновь играть роль великого нарушителя, вновь уступить искушению проявить ложную отвагу, вновь пожертвовать важнейшим прорывом для очередного священного и кровосмесительного восхождения на престол. Трудно поверить, что старая машина сможет еще долго продолжать работать.

Надо убедить себя в том, что запреты всегда уже существуют. Надо убедить себя, что их защищает мощная армия психоаналитиков и священников, тогда как на самом деле повсюду нет никого, кроме растерянных людей. За злобными выпадами против старого хлама запретов скрывается подлинное препятствие, то, которое мы поклялись никогда не признавать, миметический соперник, шизофренический *двойник*.

Все это мы можем увидеть уже у Ницше. В конце одной из своих книг о Ницше²⁶ Делёз приводит замечательный текст из книги «Утренняя заря», где автор хочет заставить сам запрет играть роль, которую ему не по силам. Он говорит нам, что убил закон, и в то же время связывает шизофренические колебания именно с законом, как если бы тот по-прежнему существовал. Закон мертв, и шизофренические колебания существуют именно потому, что он мертв, именно потому, что больше нет закона. Мы держимся за труп закона, чтобы не видеть приближающегося *двойника*. Этот текст вместе с толкованием, к которому он взывает, должны открыть для себя все охваченные современным стремлением бредить: «Ах, дайте мне безумие, боги! Безумие, чтобы я уверовал в самого себя! дайте мне конвульсии и бред, сменяйте мгновенно свет и тьму, устрашайте меня холодом и зноем, какого не испытывал еще ни один смертный, устрашайте меня шумом и блуждающими тенями, заставьте меня выть, визжать, ползать по земле, но только дайте мне веру в себя! Сомнение съедает меня! [я убил закон и чувствую перед законом ужас, который охватывает живых подле трупа; если только я не выше закона, я самый отверженный из отверженных]. Новый дух, который во мне, — откуда он, если не от вас? Покажите же мне, что я — ваш; только безумие докажет мне это»²⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

¹ Имеется в виду эпизод исцеления Иисусом бесноватого в Геразе согласно Евангелиям от Марка (5: 1–13) и Луки (8: 26–33) или двух бесноватых согласно Евангелию от Матфея (8: 28–32). — *Примеч. ред.*

² Мне могут сказать, что «Падение» не является шедевром. Для начала надо учесть, что это суждение отчасти представляет собой дань моде, в нем проявляется скрытое недоверие к темам, способным завести чересчур далеко, недоверие, которое, в конечном счете, является частью современного непоколебимого отказа признавать двойников. Однако можно согласиться, что «Падение» не обладает таким неоспоримым превосходством над «Посторонним», как «Вечный муж» над ранними произведениями Достоевского. Это справедливо, но, возможно, справедливо прежде всего по причинам, касающимся формы и даже жанра, но не затрагивающим существования романа, хотя и затемняющим в какой-то мере его блеск. Камю слишком прямо критикует здесь свои предыдущие произведения, чтобы не оказаться в слишком сильной зависимости от них. «Падение» не удалось в полной мере как художественное произведение. В то же время оно остается слишком вымышленным, чтобы его можно было прочитать и оценить в его подлинном качестве литературного и интеллектуального признания, — жанр, к которому лишь притронулся Сартр периода написания «Слов» и который, возможно, пора было наконец создать. «Падение» не обрело своего собственного голоса в мире, где собственно романное творчество, быть может, уже не является возможным. Его в высшей степени критический характер делает его особенно ценным для нас в рассматриваемом здесь плане, но ослабляет как самостоятельное произведение.

³ *Castella Ch.* Structures romanesques et vision sociale chez G. de Maupassant. L'Age d'Homme, 1972.

⁴ *Фрейд З.* Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Либи́до. М., 1996. С. 306.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Ср.: *Girard R.* La Violence et le Sacré. Grasset, 1972. Ch. VII. (Рус. перевод: *Жи́рар Р.* Насилие и священное. М., 2010.)

Достоевский. От двойника к единству

- ¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 79.
- ² Там же. Т. 2. С. 29.
- ³ Там же. С. 28.
- ⁴ Там же. С. 128.
- ⁵ Там же. С. 140.
- ⁶ Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 235.
- ⁷ Там же. С. 236.
- ⁸ Там же. С. 254.
- ⁹ *Arban D. Dostoïevski par lui-même.* Paris: Seuil, 1962.
- ¹⁰ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 28. Кн. 1. С. 236.
- ¹¹ Там же. С. 242.
- ¹² Там же. С. 258.
- ¹³ Там же. Т. 3. С. 225.
- ¹⁴ Там же. С. 242.
- ¹⁵ Там же. С. 401.
- ¹⁶ Там же. С. 243.
- ¹⁷ Там же. С. 397–398.
- ¹⁸ Там же. Т. 9. С. 68.
- ¹⁹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 216.
- ²⁰ Там же. Т. 9. С. 56.
- ²¹ Там же. Т. 5. С. 125.
- ²² *Rank O. Don Juan. Une étude sur le double.* Denoël et Steele, 1932.
- ²³ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 125.
- ²⁴ Там же. С. 178.
- ²⁵ Там же. Т. 5. С. 129.
- ²⁶ Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 115.
- ²⁷ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 1. С. 332.
- ²⁸ *Панаев И.* Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 332–334.
- ²⁹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 28. Кн. 1. С. 120.
- ³⁰ Там же. Т. 5. С. 215.
- ³¹ Там же. С. 248.
- ³² *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 248.*
- ³³ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 202.
- ³⁴ Там же. С. 323–324.
- ³⁵ *Poulet G. Le songe de Descartes // Poulet G. Études sur le temps humain.* Plon, 1950. P. 16–47.

³⁶ Ср. пер. К.А. Свасьяна: «И вдруг, подруга! я двоиться стал — И Заратустра мне на миг предстал...» — Цит. по: *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 718.

³⁷ *Descartes R. Méditations* 3. Paris, 1961. P. 167.

³⁸ *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. Т. XI. С. 467.

³⁹ Реплика императора Августа из трагедии Пьера Корнеля «Цинна» (пер. Вс. Рождественского). — *Примеч. ред.*

⁴⁰ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 28. Кн. 1. С. 71.

⁴¹ Там же. Т. 10. С. 200.

⁴² Все тайное станет явным (*лат.*). — *Примеч. ред.*

⁴³ *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. Т. XII. С. 52.

⁴⁴ Там же. С. 250.

⁴⁵ Там же. С. 467.

⁴⁶ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 126—128.

⁴⁷ *Troyat H. Dostoïevski.* Fayard, 1940.

⁴⁸ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 298—299.

⁴⁹ Там же. Т. 5. С. 225.

⁵⁰ Имеется в виду эссе Лоуренса «О Достоевском и Розанове» (1936). — *Примеч. ред.*

⁵¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 14. С. 229.

⁵² Там же. С. 232.

⁵³ Евангелие от Матфея (4: 4—10).

⁵⁴ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 14. С. 229—230.

⁵⁵ Евангелие от Луки (4: 6).

⁵⁶ Евангелие от Матфея (10: 34—35).

⁵⁷ Там же (12: 43—45).

⁵⁸ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 14. С. 237.

⁵⁹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 14. С. 237.

⁶⁰ Там же. Т. 27. С. 86.

⁶¹ Евангелие от Матфея (12: 30); Евангелие от Луки (11: 23).

⁶² *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 15. С. 89.

⁶³ Там же. Т. 14. С. 54.

К новому процессу над «Посторонним»

¹ Оригинал этого эссе был написан по-английски и вышел в Соединенных Штатах. Автор выступает здесь против того, что он называет «культом» Камю, — явления, выразившегося в университетской сфере в значительном числе публикаций, в большинстве которых превозносился роман «Посторонний». Их авторы, опираясь на принципы «новой критики», иногда понимавшиеся ими довольно поверхностно, рассматривали эту книгу вне всякого социологического и даже литературного контекста в качестве чисто эстетического объекта.

² Предисловие было перепечатано в «Théâtre, récits, nouvelles» (I, 1920-1).

³ *Сэлинджер Дж.-Д.* Над пропастью во ржи // Сэлинджер Дж.-Д. Над пропастью во ржи; Повести; Девять рассказов / Пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой и др. М., 1989. С. 149.

⁴ Жак Мадоль пишет по поводу «Падения»: «В некотором смысле, оно представляет собой реплику и ответ на "Постороннего"» (*Madaule J. Camus et Dostoïevski // La Table Ronde. 1960. Vol. CXLVI. P. 132*); см. также статью Роже Кийо «Двусмысленный мир» (*Quilliot R. Un monde ambigu // Preuves. № 10. Avril 1960. P. 28–38*).

⁵ *Maquet A. Albert Camus ou l'invincible été. Nouvelles Éditions Debresse, 1956.*

⁶ *Hudon L. The Stranger and the Critics // Yale French Studies. Vol. XXV. P. 61.*

⁷ *Камю А.* Избранное / Пер. с фр. Н. Галь, Н. Немчиновой и др. М., 1988. С. 286.

⁸ *Senart Ph. Camus et le juste milieu // La Table ronde. 1962. № 174–175. Juillet–août.*

⁹ *Камю А.* Шведские речи // Камю А. Творчество и свобода / Пер. с фр. С. Великовского, О. Гинберг, И. Кузнецовой, В. Мильчиной. М., 1990. С. 181.

¹⁰ *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 301–302.

¹¹ Там же. С. 300.

¹² Там же. С. 299.

¹³ Там же. С. 303.

¹⁴ *Камю А.* Избранное. С. 286.

¹⁵ *Камю А.* Там же. С. 96.

¹⁶ *Камю А.* Там же. С. 330.

¹⁷ Послание к Римлянам св. ап. Павла (2: 1).

¹⁸ *Камю А.* Шведские речи. С. 173–174.

От «Божественной комедии» к социологии романа

¹ *Данте Алигьери*. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. М., 1982. С. 41.

² *Goldmann L.* Marx, Lukacs, Girard et la sociologie du roman // *Médiations*. 1961. № 2. P. 145.

³ *Lukàcs G.* La vision du monde sous-jacente à l'avant-garde littéraire // *Lukàcs G.* La signification présente du réalisme critique. Paris, 1960. P. 25–85.

Монстры и полубоги в творчестве Гюго

¹ *Гюго В.* Собрание сочинений: В 15 т. / Пер. с фр. Б. Лившица. М., 1955. Т. 10. С. 277.

² *Гюго В.* Ганн Исландец: Роман: В 2 кн. / Пер. с фр. А. Соколовой. СПб., 1885. С. 233.

³ Там же. С. 488.

⁴ *Гюго В.* Собрание сочинений. Т. 2 / Пер. с фр. Н. Коган. М., 1953. С. 154.

⁵ Там же. Т. 10. С. 607.

⁶ Там же. Т. 10. С. 211.

⁷ Там же. Т. 12: Стихотворение «Слепому поэту» / Пер. с фр. М. Талова.

⁸ См.: *Zumthor P.* Victor Hugo, poète de Satan. Laffont, 1946. Ch. III.

⁹ *Гюго В.* Собрание сочинений. Т. 10. С. 586.

¹⁰ Там же. С. 609.

¹¹ Речь идет о картинах Давида Тенирса Младшего (1610–1690), писавшего жанровые сцены в духе фламандской школы. Среди почитателей таланта этого художника были европейские монархи, но Людовик XIV не оценил его произведений. Увидев картины Тенирса, развешанные в его покоях, он воскликнул: «Уберите отсюда этих уродцев!» — *Примеч. пер.*

Система бреда

¹ Эссе посвящено книге Жюль Делёза и Феликса Гваттари «Анти-Эдип» (*Deleuze G. et Guattari F. L'Anti-Œdipe. Paris, 1972.* — Рус. пер.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург, 2008).

² Там же. С. 185.

³ Там же. С. 138.

⁴ Там же. С. 156.

⁵ Речь идет о известной работе З. Фрейда «Неудобства культуры» (1930). См.: Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. — *Примеч. ред.*

⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. С. 120.

⁷ Там же. С. 226.

⁸ Там же. С. 193.

⁹ Там же. С. 110.

¹⁰ Girard R. Mensonge romantique et Vérité romanesque. Grasset, 1961.

¹¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. С. 113.

¹² Deleuze G. Proust et les signes. PUF, 1964. P. 134, note 4.

¹³ Жиранд отсылает здесь к работе З. Фрейда «Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая паранойи (Случай Шребера)» (1911). — *Примеч. ред.*

¹⁴ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. С. 200.

¹⁵ Там же. С. 186.

¹⁶ Там же. С. 225.

¹⁷ Girard R. La Violence et le Sacré. Grasset, 1972. (Рус. перевод см.: Жиранд Р. Насилие и священное. М.: НЛО, 2000.)

¹⁸ Имеется в виду трагедия Еврипида «Вакханки». — *Примеч. ред.*

¹⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. С. 87.

²⁰ Пикрошоль — один из персонажей «Гаргантюа и Пантагрюэля» Франсуа Рабле, феодальный монарх, распираемый желанием мирового господства. — *Примеч. ред.*

²¹ Из письма Полю Демени от 15 мая 1871 года.

²² Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. С. 214.

²³ Там же. С. 178.

²⁴ Там же. С. 95.

²⁵ Там же. С. 281.

²⁶ *Deleuze G. Nietzsche. P.U.F., 1965.*

²⁷ Цит. по: *Ницше Ф. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1901. Т. 3. С. 16.*

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
ДОСТОЕВСКИЙ. ОТ ДВОЙНИКА К ЕДИНСТВУ	
1. Нисхождение в ад	42
2. Подпольная психология	54
3. Подпольная метафизика	75
4. Воскресение	104
К НОВОМУ ПРОЦЕССУ НАД «ПОСТОРОННИМ»	134
ОТ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» К СОЦИОЛОГИИ РОМАНА	171
МОНСТРЫ И ПОЛУБОГИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮГО	180
СИСТЕМА БРЕДА	191
Примечания	243

Рене Жирар

КРИТИКА ИЗ ПОДПОЛЬЯ

Дизайнер серии

Д. Черногаев

Редактор

И. Калинин

Корректор

М. Смирнова

Компьютерная верстка

С. Петров

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО Редакция журнала
«Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, а/я 55

Тел.: /факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

<http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 16. Тираж 1000. Заказ № 7309

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ИЗДАТЕЛЬСТВО
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
2011 Г.

Серия «**Интеллектуальная история**»

Винсент Декомб
ДОПОЛНЕНИЕ К СУБЪЕКТУ:
ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА ДЕЙСТВИЯ
ОТ СОБСТВЕННОГО ЛИЦА
Пер. с французского М. Голованивской



Винсент Декомб — известный современный французский философ, чьи труды пользуются повышенным интересом во всем мире. Его книга «Дополнение к субъекту» посвящена одному из самых дискутируемых в XX веке вопросов — о том, что есть субъект, а следовательно, определению сути права, свободы, этики, эгоизма, власти, феноменов договоренности, обязательств и многого другого. Все эти вопросы Декомб рассматривает с привлечением широкого философского контекста и обширного исторического материала. Его кредо характеризуется поствиттгенштейновским взглядом на философский метод, предполагающий использование логико-семантических процедур при понятийном анализе. Книга будет интересна философам, историкам права, юристам, политологам, лингвистам, историкам, культурологам.

Книги и журналы «Нового литературного обозрения»

можно приобрести в интернет-магазине издательства www.nlobooks.mags.ru
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, (495) 959-20-94
- «Гараж» — ул. Образцова, 19-А (магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- Книготорговая компания «Берроунз» — (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Культ-парк» — Крымский вал, 10 (магазин в ЦДХ)
- «Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 28, (499) 238-50-01, (495) 780-33-70
- «Москва» — ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» — ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» — ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- «Новое Искусство» — Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, (495) 627-56-09
- «Старый свет» — Тверской бульвар, 25 (книжная лавка при Литинституте, вход с М. Бронной), (495) 202-86-08
- «У Кентавра» — ул. Чаянова, д.15 (магазин в РГГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» — Новая пл., 3/4, подъезд 7Д (в здании Политехнического Музея), (495) 628-64-42, 628-62-48
- «Dodo Magic Bookroom» — Рождественский бульвар, 10/7, (495) 628-67-38
- «Jabberwocky Magic Bookroom» — ул. Покровка, 47/24 (в здании Центрального дома предпринимателя), (495) 917-59-44
- Книжные лавки издательства «РОССПЭН»:
 - Киоск № 1 в здании Института истории РАН — ул. Дм. Ульянова, 19, (499) 126-94-18
 - «Книжная лавка историка» в РГАСПИ — Б. Дмитровка, 15, (495) 694-50-07
 - «Книжная лавка обществоведа» в ИНИОН РАН — Нахимовский пр., 51/21, (499) 120-30-81
- Киоск в кафе «АртАкадемия» — Берсеневская набережная, 6, стр. 1
- Книжный магазин в кафе «МАРТ» — ул. Петровка, 25 (здание Московского музея современного искусства)

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский пр., 27/7, (812) 275-05-21
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Борхес» — Невский пр., 32-34 (дворик у Римско-католического собора Святой Екатерины), (921) 655-64-04
- «Буквально» — ул. Малая Садовая, 1, (812) 315-42-10
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в Доме Кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)
- «Классное чтение» — 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книги и Кофе» — наб. Макарова, 10 (кафе-клуб при Центре современной литературы и искусства), (812) 328-67-08
- «КнигиПодарки» — ул. Колокольная, 10, (812) 715-33-07
- «Книжная лавка» — в фойе Академии Художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный Окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), (812) 323-85-84
- «Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- Книжные салоны при Российской национальной библиотеке — Садовая ул., 20; Московский пр., 165, (812) 310-44-87
- Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, (812) 232-33-07
- «Подписные издания» — Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Проектор» — Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4 этаж), (911) 935-27-31
- «Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской, пр. Обуховской обороны, 105
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Университетская лавка» — 7 линия ВО, 38 (во дворе), (812) 325-15-43
- «Фонотека» — ул. Марата, 28, (812) 712-30-13
- Bookstore «Все свободны» — Волынский пер., 4 или наб. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Русское слово» — ул. Ленина, 28, (3912) 27-13-60

в НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:

- «Дирижабль» — ул. Б. Покровская, 46, (8312) 31-64-71

в НОВОСИБИРСКЕ:

- Литературный магазин «КапиталЪ» — ул. Горького, 78, (383) 223-69-73
- Магазин «BOOK-LOOK» — Красный пр., 29/1, 2 этаж, (383) 362-18-24;
— Ильича, 6 (у фонтана), (383) 217-44-30

в ПЕРМИ:

- «Пиотровский» — ул. Луначарского, 51а, (342) 243-03-51

в ЯРОСЛАВЛЕ:

- Книжная лавка гуманитарной литературы — ул. Свердлова, 9,
(4852) 72-57-96

в МИНСКЕ:

- ИП Людоговский Александр Сергеевич — ул. Козлова, 3
- ООО «МЕТ» — ул. Киселева, 20, 1 этаж, +375 (17) 284-36-21

в СТОКГОЛЬМЕ:

- Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32,
Stockholm, 08-651-1147

в ХЕЛЬСИНКИ:

- «Ruslania Books Oy» — Bulevardi, 7, 00120, Helsinki, Finland,
+358 9 272-70-70

в КИЕВЕ:

- ООО «АВР» — +38 (044) 273-64-07
- Книжный рынок «Петровка» — ул. Вербовая, 23, Павел Швед,
+38 (068) 358-00-84
- Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин» (<http://lavkababuin.com/>) —
ул. Верхний Вал, 40 (оф. 7, код #423), +38 (044) 537-22-43;
+38 (050) 444-84-02
- Интернет-магазин «Librabook» (<http://www.librabook.com.ua/>) (044) 383-20-95;
(093) 204-33-66; icq 570-251-870, info@librabook.com.ua

ИЗДАТЕЛЬСТВО



Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин www.nlobooks.ru

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства,
которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

**Специальные сервисы
для покупателей интернет-магазина:**

Раздел «Раритеты»

Возможность оформить заказ на редкие книги
нашего издательства, тираж которых почти распродан.

Раздел «Print on demand»

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно
стали библиографической редкостью.

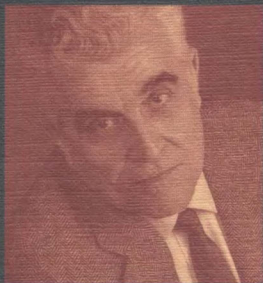
Мы специально издадим эти книги для Вас
по уникальной технологии «Print on Demand»,
которая позволяет напечатать любую книгу тиражом
всего в 1 экземпляр.

Раздел «Специальные предложения»

Возможность купить отдельные книги издательства
со значительными скидками



РЕНЕ ЖИРАР КРИТИКА ИЗ ПОДПОЛЬЯ



“Критика из подполья” — сборник эссе известного французского философа, филолога и антрополога Рене Жирара, уже известного отечественному читателю по книгам “Насилие и священное” и “Козел отпущения”. Герои этих эссе — Федор Михайлович Достоевский и Альбер Камю, Данте и Виктор Гюго, Жиль Делёз и Марсель Пруст (равно как и персонажи этих авторов) — позволяют Жирару сформулировать одно из центральных понятий его “фундаментальной антропологии”, — понятие “миметического желания”. Эта книга о Другом как о нашем образце, сопернике и двойнике, в драматической конкуренции с которым возникает наше желание, равно как и наше “Я”. Это книга о том, что может оказаться более фундаментальным типом соперничества, нежели отношения, описанные Фрейдом через эдипов комплекс.



Новое
Литературное
Обозрение

