

## ВЫХОД В ПРОСТРАНСТВО ЛИТЕРАТУРЫ\*

Кажется, будто стихи (литература) связаны с таким словом, которое не может прерваться, ибо слово это не говорит, оно есть.

Но сами стихи никоим образом не есть это слово, они есть начинание, а слово никогда не начинается, хотя все время говорит сызнова, все время вторит началу. Между тем поэт — это тот, кто слово такое услышал, кто обрел с ним согласие, посредник, который, возвещая его, вводит его в безмолвие. В этом слове стихи близки к началу, ибо все изначально непроницаемо для чистой немощности возобновления, бесплодного многословия, излишества того, что ничего не может, того, что никогда не есть творение, что разрушает творение и восстанавливает в нем бесконечную праздность. Быть может, оно является истоком, но и истоком таким, который в некотором роде должен быть исчерпанным, чтобы превратиться в источник. Никогда поэт, пишущий («творец») не смог бы из сущностной праздности выдавить сочинение, никогда ему одному из того, что существует в истоке, не родить чистое слово начала. Вот почему сочинение является творением только тогда, когда оно становится открытой близостью того, кто его пишет, и того, кто его читает; пространством, насильственно развернутым благодаря взаимному опровержению способности сказывать и способности внимать. И пишущий это также тот, кто «внял» незавершимо и непрерывающемуся, кто услышал его как слово, вошел в его согласие, справился с его требовательностью, утратил в нем самого себя, и все-таки прервал его и в этом перебое сделал его улавливаемым, изрек его, накрепко привязав его к этой границе, и укротил, придав меру.

### Опыт Малларме

Здесь необходимо обратиться к тем, сегодня достаточно известным, намекам, что позволяют прояснить, какому же превращению подвергся Малларме, как только он принял близко к сердцу *то*, что он занялся писательством. Эти намеки никоим образом не носят черты житейских историй. Когда он утверждает: «Я ощутил некие чрезвычайно тревожные симптомы, вызванные одним лишь действием письма», — важны как раз эти последние слова, в них проясняется обстоятельство самое существенное, улавливается кое-что необычайное, то, что имеет в качестве сферы и переворачивания содержания «только действие письма». Письмо предстает как обстоятельство необычайное, предполагающее коренное переворачивание. Малларме кратко намекает на это переворачивание, когда говорит: «К несчастью, уйдя в стих на такую глубину, я обнаружил две пропасти, которые ввергли меня в отчаяние. Одна из них — Небытие» (отсутствие Бога, другая же — его собственная смерть). Здесь пока еще все богатство смысла черпается из того мелкотравчатого выражения, что как будто бы самым пошлым образом отсылает нас к простому ремесленному труду. Ибо «уйдя в стих», поэт входит в то время невзгод, каким является время отсутствия богов. Поразительное слово. Ведь тот, кто уходит в стих, избавляется от бытия как определенности, встреча-

---

\* Примечание редакторов: В завершение раздела мы печатаем текст М. Бланшо, посвященный опыту Малларме и философии поэтического языка. Хотя написан он был в 1955 г., т. е., ровно полвека назад, мы можем считать, что автор его — наш современник (Морис Бланшо скончался в 2003 году в возрасте 96 лет). Таким вот образом век девятнадцатый, в котором жил Малларме, «смыкается» с веком двадцать первым, в котором живем мы.

ется с отсутствием богов, живет вблизи этого отсутствия, становится за него ответственным, принимает на себя его опасные стороны и сносит его милости. Уходящий в стих должен отказаться от всякого кумира, порвать со всеми, не должен иметь ни истины в качестве горизонта, ни грядущего для прибежища, ибо ни в коей мере нет у него права на надежду — наоборот, ему необходимо отчаяться. Тот, кто уходит в стих, умирает, сталкивается со своею смертью как с бездной.

### *Слово сырое, слово сущностное*

Если бы Малларме стремился отобразить язык таким, каким его ему открыло «только действие письма», он бы распознал «два разных состояния слова, тут сырое и непосредственное, там — сущностное. Различение такое само по себе достаточно грубо, но тем не менее его нелегко уловить, ибо тому, что Малларме различает столь безусловно, он приписывает одно и то же содержание, натываясь, чтобы определить его, на одно и то же слово — на слово «безмолвие». Чистое безмолвие, сырое слово, ибо «...для того чтобы обменяться человеческим словом, каждому, может быть, было бы достаточно молча взять или положить в руку другого монетку...» Стало быть, безмолвное из-за того, что никакое, — чистая бессловесность, чистая мена, где ничто не обменивается, где нет ничего действительного, кроме обменивающего движения, которое ничем не является. Но так же дело обстоит и со словом, на которое направлены стремления поэта, с тем языком, вся сила коего заключается в том, что его нет, вся слава — в том, чтобы напоминать собственным отсутствием об отсутствии всего, ибо язык недействительного, вымышленного, отдающий нас во власть вымысла, идет из безмолвия и в безмолвие обращается.

Сырое слово «касается действительности вещей», «Рассказ, объяснение, даже описание» дают нам вещи в их присутствии, их «представляют». Слово сущностное их удаляет, заставляет их исчезнуть; оно всегда намекает, наводит на мысль, напоминает. Однако что же это означает: делать отсутствующим «естественный факт», улавливать его через это отсутствие, «перелгать в свое колышущееся почти что исчезновение»? Главным образом — говорить но еще и мыслить. Мысль — это чистое слово. И в ней надо распознать высший язык, язык, уловить отсутствие коего нам позволяет лишь необычайное разнообразие языков: «Если мыслить — значит писать без вспомогательных средств, без нашептывания бессмертного, но пока еще молчащего слова, то разнообразие земных наречий никому не мешает изрекать слова, которые в противном случае только одним-единственным ударом материально высекались бы как истина». Вот и идеал Кратила, и определение автоматического письма. Так и хочется сказать, что язык мысли есть язык по преимуществу поэтический и что смысл, чистое умозрение, идея должны стать заботой поэта, если это единственное, что избавляет нас от бремени вещей, от аморфной природной полноты «поэзии ближайшее — идея».

Однако сырое слово ни в коей мере не грубо. То, что оно представляет, не является настоящим, Малларме никоим образом не желает «переносить на хрупкий бумажный лист... саму глубину и плотность деревьев рощи». Ибо ничто так не чуждо дереву, как слово «дерево», хотя так употребляет его язык обыденный. Ибо это слово, которое ничего не называет, ничто не представляет и ни в чем не сохраняется; слово, которое даже словом-то не является и все целиком чудным образом исчезает сразу же при его употреблении. Что более достойно сущностного и ближе к безмолвию? Ведь оно истинно, оно «служит». По видимости, как раз вся разница в этом: оно является употребительным, обиходным, пригодным, посредством него мы обретаемся в мире, мы вбрасываемся в жизнь мира, туда, где оглашают себя цели и навязывают себя забота об их завершении. Разумеется, это чистое ничто, само небытие, но тем не

менее действующее; то, что движется, работает, созидает, — чистое безмолвие негативного, которое завершается шумной лихорадкою дел.

Слово сущностное противоположно этому. Оно величаво само по себе, оно довлеет, но ничего не навязывает. Также чрезвычайно далекое от всякого мышления, от такого мышления, что все время вытесняет темноту стихий, ведь стих «заманивает не меньше, чем освобождает», «оживляет все рассеянные, неведомые и текущие залежи», ибо слова в нем снова превращаются в «стихии». И слово «ночь», несмотря на свое сияние, делается близостью ночи<sup>1</sup>.

В слове сыром или непосредственном языке умолкает как язык, но в нем говорят сущие, и в связи с тем, что его предназначением является *употребление*, поскольку он служит прежде всего тому, чтобы поставить нас в отношение к предметам, поскольку он есть орудие в мире орудий, где то, что сказывает, — это полезность, ценность, сущие в нем сказывают себя как ценности, принимают устойчивую видимость существующих по одному предметов и приписывают себе несомненность неизменного.

Слово сырое не является ни сырым, ни непосредственным.

Однако оно создает призрачность бытия. Оно необычайно рефлексивно, обременено историей. Но чаще всего и словно из-за того, что мы не способны в ходе обыденной жизни осознать себя гласом времени, стражами становления, слово кажется местом, местом непосредственного данного откровения, кажется знаком того, что истина непосредственна, всегда одна и та же и всегда у нас под рукой. Быть может, и в самом деле, слово непосредственное — это связь с непосредственным миром, с тем, что нам непосредственно близко и соседствует с нами; но то непосредственное, что слово обычное нам сообщает, есть лишь сокрытое дальнее: безусловно чужое, которое выдает себя за привычное, оказывается необычным, каковое мы принимаем за обычное благодаря покрову, каким является язык, а также благодаря привыканию к призрачности слов. Слово само в себе обладает утаивающим его свойством, и из-за этой способности скрываться в нем есть могущество, через которое опосредование (следовательно, то, что разрушает непосредственное), кажется, наделяется свежестью, спонтанностью, невинностью начала. И кроме того, оно обладает этой способностью, передавая нам призрачность непосредственного, тогда как сообщает нам лишь привычное, уверяет нас, что непосредственное нам знакомо, и в итоге суть последнего является нам не как наиужаснейшее, как то, что должно было нас потрясти, — заблуждение сущностного одиночества, но как утешительное благоденствие естественной гармонии или привычность родных краев.

В мирском языке язык умолкает как бытие языка и как язык бытия — безмолвие, благодаря которому говорят сущие, в коем и они обретают забвение и успокоение. Когда Малларме говорит о языке сущностном, то сначала противопоставляет его лишь языку обыденному, который дает нам мерность, уверенность в непосредственном, каковое, однако, представляет собою всего лишь обычное, и тогда-то на счет литературы слово мысли, то безмолвное движение, которое утверждает в человеке свое решение не быть, отделиться от бытия и, придавая действительность этому определению, создавать мир — безмолвие, что является словом и делом собственно означивания. Но подобное слово

<sup>1</sup> Но после сожаления о том, что слова не являются «истиной материально», что «день» по своему тембру является сумрачным, а «ночь» сияющей, Малларме обнаруживает в этом изъяне языков то, что оправдывает поэзию, ибо стих служит их «высшим дополнением», «он философски искупает изъян языков». И каков же этот изъян? Языки не обладают действительностью, которую они выражают, так как, будучи чуждыми вещной действительности, в темной глубине естества принадлежат той вымышленной действительности, каковой является мир человеческий, оторванный от бытия и орудийный для сущих.

мысли все-таки остается словом «ходовым», ибо всегда отсылает нас к миру, показывает нам мир то как бесконечность некоей задачи и непредвиденный плод работы, то как некое упроченное положение, где нам вольно мнить о себе, что мы в безопасности.

Но в таком случае слово поэтическое противопоставляется теперь не только обыденному языку, но и языку мысли. Ведь в этом слове нас более не отсылают к миру, ни к миру как к пристанищу, ни к миру как к целям. Ибо в нем мир отступает, и намерений больше нет, в нем мир умолкает, и сущие с их хлопотами, намерениями и делами, в конце концов, уже не являются тем, что сказывает. Как раз то, что сущие молчат, и выражается в поэтическом слове. Но как происходит такое? Сущие безмолвствуют, и тогда-то бытие вновь стремится стать словом, а слово хочет быть. Поэтическое слово более не является словом личности, ибо в нем никто не говорит, а говорящее не является кем-то, но, кажется, что говорится одно лишь слово. И тогда язык обретает всю свою значимость, становится сущностным, язык сказывает как сущностное, и именно потому о слове, вверенном поэту, можно говорить как о слове сущностном. Это прежде всего означает, что слова, обретая зачин, должны служить не тому, чтобы что-либо означать, предоставлять кому-либо слово, но являются целью в себе. Отныне уже не Малларме говорит, но сказывает язык, язык как творение и творение этого языка.

При таком взгляде нам вновь открывается поэзия как могущественная вселенная слов, чьи связи, соположение и возможности утверждают себя через звук, образ, ритмическое движение в однородном и в державно самозаконном пространстве. Вот так поэт создает творение чистого языка, и в творении этом язык оказывается возвратом к собственной сути. Он творит языковой объект подобно тому, как художник не воспроизводит красками то, что есть, но достигает предела, где эти краски выдают бытие или же, как это искушало Рильке во времена экспрессионизма, а в наши дни, быть может, прельщает Понжа, он хочет сотворить «поэму-вещь», которая была бы нема, как сам язык бытия, сделать из поэмы то, что само по себе будет и видом, и бытием, и существом: творение.

Однако это мощное языковое сооружение, эту систему, рассчитанную на то, чтобы исключить из языка случайность, систему, что поддерживается только сама собою и покоится в самой себе, мы нарекаем творением и прозываем бытием, но тем не менее при таком взгляде она не является ни тем, ни другим. Это не творение потому, что она создается, составляет и рассчитывается, но в этом смысле она подобна всякому сочинению, подобна любому предмету, созданному знанием ремесла и сноровистым приложением умения. Не является она и художественным произведением, сочинением, исток которого — искусство, через этот исток художество из безвременья, в котором ничто не свершается, возносится до исключительного, громоподобного утверждения этого начинания. И еще в таком случае поэма, понимаемая как самостоятельный, самодостаточный объект, как предмет языка, творимого лишь самим собою, как монада из слов, — где не отражается ничто, кроме естества слов, может быть и действительностью, отдельным сущим особого достоинства и исключительной важности, но также и просто *одним* сущим, и по этой причине никоим образом не более близким к бытию, к тому, что ускользает от всякого определения и от всякого вида существования.

### *Собственный опыт Малларме*

Кажется, что собственный опыт Малларме начинается в то мгновение, когда он переходит от рассмотрения творения созданного сочинения, которое всегда является такой-то отдельной поэмой, такой-то картиной, к рассмотрению заботы, из-за которой сочинение становится поиском своего начала и стремится отождествиться со своим началом, «страшным видением чистого творения». Тут его глубина, тут та забота, которая окутывает для него «только действие письма». Что такое творение? И что в творении — язык? Когда Малларме задается вопросом «существует ли что-то такое, как Словесность?» — то вопрос этот — сама литература, он — литература в то время,

когда последняя превратилась в заботу о собственной сути. И от этого вопроса нельзя отмахнуться. Что происходит из-за того, что у нас есть литература? Что происходит с бытием, если говорят, что «существует что-то такое, как Словесность»?

Относительно природы литературного творчества у Малларме сложилось чувство, необычайно глубоко его терзавшее. Произведение искусства сводится к бытию. Именно в этом его задача, быть, вызывать присутствие «самого этого словечка» *есть...* «все таинство в этом»<sup>2</sup>. Но в то же время нельзя сказать, что творение принадлежит бытию, что оно существует. Напротив, следует как раз сказать о том, что оно никогда не существует наподобие вещи или какого-либо сущего вообще. И в ответ на наш вопрос надо сказать, что литература не существует, или же что хотя она и имеет место, то только как нечто, «не имеющее места в качестве какого-либо существующего предмета». Конечно же, в ней присутствует язык, он в ней «выставлен напоказ», в ней он утверждает *себя* с большим правом, нежели в каком-либо ином виде человеческой деятельности, но в ней он осуществляется всецело, что означает также, что обладает он лишь действительностью целого: он есть все — и ничто иное, всегда готовый к низведению из всего в ничто. Этот переход бытия и принадлежит самому бытию языка, ибо внутри слов действует именно ничто. Ведь, как нам известно, слова обладают способностью заставлять вещи исчезать, и показывать их в качестве исчезнувших — явление, представляющее собой лишь явление исчезновения, присутствие, которое, в свою очередь, возвращается к отсутствию через то действие размыывания и износа, что есть сама душа и жизнь слов, что высекает из них свет благодаря тому, что они гаснут, — сияние посредством темноты. Но обладая способностью «возводить» вещи в лоно их небытия, слова — повелители этого отсутствия, обладают также способностью исчезать в нем, становиться дивным образом отсутствующими в лоне целого, каковое они осуществляют, каковое они провозглашают, в нем упраздняясь, и которое они вечно исполняют, бесконечно в нем разрушаясь, — действие саморазрушительное, во всем напоминающее столь странное событие самоубийства, которое как раз и наделяет всей своей правдой высшее мгновение *Igitur*<sup>3</sup>.

## Срединная точка

Такова срединная точка, к которой Малларме постоянно возвращается как к близости неисповедимого, на что нас обрекает литературный Опыт. Эта точка есть

<sup>2</sup> Письмо к Вьеле-Гриффену от 8 августа 1891 года: «...нет 1) ничего, что бы я менее ясно не говорил бы самому себе в рассеянном шепоте своего одиночества; но тут вы оказались прорицателем, это, конечно же, связано с самим этим словечком: *есть*, записи, что вот тут у меня под рукой, и то, что царит в самом дальнем закоулке моего разума. Все таинство в этом: устанавливать эти тайные тождества через некое одно к одному, что подтачивает и изнашивает предметы во имя главной чистоты».

<sup>3</sup> Мы отсылаем к другой части этой книги («Художественное произведение и пространство смерти»), собственно к рассмотрению опыта *Igitur*, опыта, который может изучаться, только если мы окажемся в самом средоточии литературного пространства. В своем необычайно важном эссе «Внутренняя дистанция» Жорж Пуле показывает, что *Igitur* является «совершенным примером философского самоубийства». Под этим он подразумевает, что поэма для Малларме зависит от глубинного отношения со смертью, является возможной, только если *возможна* смерть, если через самопожертвование и напряжение, коим подвергает себя поэт, она становится в нем способностью, возможностью, если она является действием, действием по преимуществу «Смерть», — это единственно возможное действие. Зажатые, как мы есть, между истинным материальным миром, чьи случайные сочетания производятся в нас без нашего участия, и обманчивым идеальным миром, чья ложь нас парализует и завораживает, мы имеем лишь одно средство — более не быть вверенными ни небытию, ни жребию. Это единственное в своем роде средство, это уникальное действие — смерть. Смерть добровольная. Через нее мы и учреждаемся... Именно такой акт добровольной смерти совершил Малларме. Он совершил его в *Igitur*».

точка, в которой свершение языка совпадает с его исчезновением, где все сказывается (как сам он говорит «ничто не остается неизреченным»), все воображаемое, непрекращающееся и незавершимое.

Эта точка есть сама двойственность.

С одной стороны, в творении она есть то, что творение осуществляет; то, в чем оно утверждается; то, где необходимо, чтобы оно «допустило световую явленность, иначе же не существовало». В этом смысле срединная точка есть присутствие творения, и только творение делает ее присутствующей. Но в то же время она — «Полуночное присутствие», посястороннее, то, исходя из чего никогда ничто не начинается, пустая глубина праздности в бытии, та безысходная и безусловная сфера, в которой посредством художника творение становится заботой, бесконечным поиском своего истока.

Да, середина — средоточие двойственности. Ведь правда, что лишь творение, коль уж мы приходим к этой точке через движение и мощь творения, — лишь исполнение творения делает ее возможной. Присмотримся снова к поэме: что еще более действительно, более очевидно, ведь даже сам язык ее есть «светозарная явленность». Тем не менее явленность эта ничего не показывает ни на чем не зиждется, не схватывается в движении тут нет ни мгновений, ни мер. Там, где мы полагаем, будто у нас есть слова, сквозь нас проходит «полоска мнимых огней», что-то стремительное, пылко мерцающее; и взаимность, благодаря которой то, чего нет, освещается при таком прохождении, отражается в этой чистой мимолетности отражений, в которой не отражается ничто. Тогда «все становится неопределенностью, раздробленным взаиморасположением через чередование и взаимопротивопоставление». И пока дрожь недействительного, ставшего языком, мерцает, чтобы тотчас угаснуть, утверждается странное присутствие вещей действительных, ставших чистым отсутствием, чистым вымыслом, местом славы, где блистают «уединенные и вольные празднества». Хочется сказать, что стихотворение подобно маятнику, который отмеряет временем ритм упразднения времени в «*Igitur*», чудесно качается от своего присутствия как языка к отсутствию вещей мира, но само это присутствие является, в свою очередь, колеблющимся постоянством, колебанием между последовательной недействительностью выражений, которые ничего не выражают окончательно, и полным осуществлением этого движения — язык, ставший целостностью языка, где свершается как целое способность отсылать и возвращаться в ничто, которая утверждается в каждом слове и уничтожается во всех, «целостностный ритм», «с которым воцаряется безмолвие».

В стихотворении язык не действителен никогда, ни в одно из мгновений, через которые он проходит, ибо в стихотворении язык утверждает себя как целое, и сущность его — обладать действительностью лишь в этом целом. Но в этом целом, где он является собственным естеством, где он бытиен, он также в высшей степени недействителен, он является всецелым осуществлением этой недействительности, безусловным вымыслом, сказывающим бытие, когда, «истрепав», «подточив» все

<sup>3</sup> Следует, однако, продолжить замечания Жоржа Пуле: «*Igitur*» является незаконченным повествованием, что свидетельствует о достоверности, на уровне которой поэт не смог удержаться. Ибо нет уверенности, что смерть является действием, ведь вполне может быть, что самоубийство невозможно. Могу я предать себя смерти? Обладаю ли я способностью умереть? «Бросок костей» никогда не упразднит случая — как будто «ответ», где сохраняется этот вопрос. И ответ нам позволяет предчувствовать, что движение, которое в творении является приближением к смерти, переживанием и навывком смерти, является не развитием возможности (пусть даже возможности небытия), но приближением к той точке, где творение противостоит невозможности.

наличествующие вещи, отстранив все возможные сущие, он сталкивается с этим несводимым, неустранимым остатком. Что остается? «Само это словечко: *есть*». Словечко, которое несет на себе все слова, которое поддерживает их, утаивая себя за ними, которое, будучи скрытым, является их присутствием, их хранилищем, но когда они иссякают, предстает («мгновение, когда они сияют в нем и умирают в мимолетном цветке на какой-то, как бы эфирной прозрачности») «Молниеносным мигом», «раскатом грома».

Этот молниеносный миг брызжет из творения, как выплеск самого творения, как его целостное присутствие, его одновременное видение. Этот миг есть в то же время миг, когда творение для того, чтобы наделить бытием и существованием ту «приманку», что «существует литература», провозглашает исключение всего, но тем самым исключается само, так что то мгновение, когда силой поэмы «растворится всякая действительность», является также мигом, когда поэма растворяется и, мгновенно созданная, мгновенно распадается. Что, разумеется, чрезвычайно двусмысленно. Но двусмысленность касается самого существенного. Ибо тот миг, что подобен творению творения, который за пределами всякого значения, всякого исторического и эстетического утверждения выражает то, что творение есть, — этот миг таков, лишь если сочинение в нем вовлекается в противостояние тому, что всегда загодя обращает творение в развалины и постоянно восстанавливает в нем бесполезную избыточность праздности.

### *Глубина праздности*

Вот в чем самый потаенный миг опыта. То, что творение будет единственным светом того, что угасает, и через который угасает все; то, что оно предстает лишь там, где крайность утверждения подтверждается крайностью отрицания — подобную требовательность мы еще поймем, хотя она противоположна нашей потребности в покое, в простоте и сне; мы поймем ее душой, как близость того решения, которое и есть мы сами и которое дает нам бытие, только когда во всех наших терзаниях и превратностях мы огнем, железом и безмолвным отказом отвергаем постоянство и благосклонность. Да, мы понимаем, что в этом творении является чистым началом, первым и последним мгновением, когда бытие предстает через неисповедимую свободу, которая заставляет нас самовластно исключить его, однако еще не включая его в явленность сущих. Но та требовательность, которая превращает творение в то, что провозглашает бытие, единственный миг разрыва, само это словечко: *есть* — та точка, которую оно заставляет сверкать, получая от нее сжигающий его разряд — мы должны также схватить, испытать то, что точка эта делает творение невозможным, потому что она есть то, что никогда не позволяет достичь творения, посюстороннего, где с бытием ничего не делается, в чем ничто не свершается; глубина праздности бытия.

Как представляется, творчество не просто подводит нас к тому пределу, где оно осуществляется в гибельном апофеозе, восходит к истоку, выявляя сущее в исключаяющей его свободе, — ведь предел этот недостижим, так как не способен породить произведение.

Может быть, мы слишком упрощаем, когда, восходя к истокам движения, которое является движением нашей деятельной жизни, мы, довольствуясь тем, что развернули его вспять, тем самым верим, что придерживаемся развития того, что прозываемо искусством, та же простота вынуждает нас, говоря об объекте, усматривать образ, побуждает нас сказать: сначала дан объект, затем — образ, как будто бы образ является только отдалением объекта, отказом от него, его перестановкой. Так же точно нам нравится говорить, что искусство не воспроизводит мирские вещи, не под-

ражает «действительному») и что искусство оказывается там, где художник, отойдя от мира публичного, мало-помалу устранил из него то, что является утилитарным, подражательным, то, что интересует жизнь деятельную. Тогда искусство кажется молчанием мира, молчанием или подавлением того, что является в мире обиходным и насущным, подобно тому, как образ есть отсутствие объекта.

Описанное таким образом подобное движение согласуется с удобствами общепринятого анализа. Эти удобства позволяют нам полагать, что мы придерживаемся искусства, поскольку обеспечивают нас средством представлять себя исходной точкой художественной работы. Представление, которое, впрочем, не соотносится с психологией творчества. Никогда ни один художник не смог бы вознестись от того навыка, сообразно которому он пользуется каким-либо предметом в мире, к картине, где этот предмет превращается в живопись; никогда ему не было бы достаточно заключить этот навык в скобки и усреднить предмет, чтобы вступить в свободу картины. Как раз напротив, потому что посредством коренного превращения он уже принадлежит непреложности творения, — глядя на какой-нибудь предмет, он ни в коей мере не довольствуется тем, чтобы видеть его таким, каким последний мог бы быть, если бы им не пользовались, но делает из предмета точку, через которую проходит требовательность творения, и, следовательно, мигом, когда возможное приглушается, представления о ценности, полезности стираются, а мир «размывается». Как раз потому, что он принадлежит уже какому-то другому времени, и потому, что он вышел из-под действия времени, чтобы обречь себя на испытание сущностным одиночеством, тем, где грозит зачарованность, как раз потому, что он приблизился к этой «точке», отвечая на непреложность творения, в этой изначальной принадлежности он, кажется, как-то совсем иначе смотрит на предметы мира обиходного, устраняет в них полезность, очищает их, путем последовательной отделки возносит их до той мгновенной уравновешенности, где они превращаются в картину. Другими словами, мы никогда не восходим от «мира» к искусству, даже посредством того движения отказа, какое мы только что описали, но всегда идем от искусства к тому, что вроде бы является усредненными явлениями мира и что на самом деле оказывается таковым только при том прирученном взгляде, каким вообще является наш собственный взгляд, взгляд никчемного зрителя, прикованного к миру целей и способного самое большее на то, чтобы идти от мира к картине.

Кто не принадлежит творению как истоку, кто не принадлежит тому времени, в котором творение предстает в заботе о своей сути, никогда не создаст творения. Но тот, кто принадлежит этому другому времени, принадлежит также пустой глубине праздности, где с бытием никогда ничего не делается.

Можно выразится и по-другому: когда некое слишком известное слово признает за поэтом способность «придавать более чистый смысл словам племени человеческого», значит ли это, что поэт есть тот, кто при помощи дара или творческого умения довольствуется переводом языка «сырого или непосредственного» в язык сущностный, возносит молчаливую ничтожность расхожего слова до исполненного безмолвия поэмы, в которой во славе исчезновения в отсутствие всего присутствует все? Этого не может быть. И столь же бессмысленно воображать, что писать означает то, чтобы с большим мастерством употреблять обиходные слова, пользоваться более богатой памятью или более гармоническим согласованием музыкальных возможностей слов. Но писать никогда не значит улучшать язык ходовой, делать его чище. Письмо начинается только тогда, когда писать — значит приближаться к той точке, где ничто не обнажается, где в глубине сокрытости говорение является еще лишь тенью слова, язык — лишь своим образом, языком воображаемым и языком воображаемого,

тем, которым не говорит никто, шепотом непрекращающегося и незавершимого, которому нужно навязать *безмолвие*, если мы хотим, в конце концов, быть услышанными.

Когда мы смотрим на скульптуры Джакометти, то имеется некая точка, откуда они уже не подчиняются ни колебаниям видимости, ни движению обзора. Мы видим их безусловно: уже не редуцированными, но изъятыми из редукции, несводимыми владычицами пространства в самом пространстве благодаря присущей им способности замещать его непрощупываемой, неживой глубиной, глубиной воображаемого, эта точка, откуда мы видим их несводимыми, помещающая нас самих в бесконечное, есть точка, где «вот тут» совпадает с «нигде». Писать — значит находить эту точку. Никто не пишет, не сделав язык пригодным к тому, чтобы удерживать или создавать связь с этой точкой.

### *Печатается по изданию:*

Бланишо М. Пространство литературы / Пер. с фр. Ст. Офертаса. М.: Логос, 2002. С. 29–42. Гл. 2.