

АЛЕКСАНДР БРЕНЕР

Пьер Клоссовски, мой сутенёр

Опыт импульсивно-ювенильного
исследования

асебия

Jaromír Hladík press

2024

УДК 821.161.1«20»
ББК 84(2 Рос=Рус)6
Б 87

Александр Бренер. Пьер Клоссовски, мой сутенёр. —
Асебия; Jaromír Hladík press, 2024. — 136 с., ил.

ISBN 978-5-6050670-7-8

Книга Александра Бренера о Пьере Клоссовски (1905–2001) — это признание в любви к гениальному мыслителю и несравненному художнику. Любовные признания пишутся на языке страсти, даже если этот язык звучит на посторонний слух нелепо. Но главное в таких признаниях не язык, а голос. И чем интимнее этот голос, чем дальше он отходит от скучных законов нормативной речи, тем лучше — значит, любовь не фальшивит. Сам Клоссовски продемонстрировал в своих работах полное равнодушие к общественным условностям и допустимым нормам, и в этом смысле Бренер старается следовать своему герою. Книга, предлагаемая читателям, является попыткой поэтического решения очень старой проблемы, а именно: как припасть к предмету своего поклонения, не превращаясь при этом ни в наглеца, ни в святошу.

В оформлении использованы рисунки Пьера Клоссовски.

На авантитуле — фотопортрет Пьера Клоссовски
работы Mylène de Colchier (1982).

© copyright is dead

ПЬЕР КЛОССОВСКИ, МОЙ СУТЕНЁР

Пусть не говорят, что Антонен Арто понял балийский театр неправильно. Он всё понял правильно — так, как ему необходимо было понять.

Жан-Луи Барро

Пролог

БЫЛ ЛИ ПЬЕР КЛОССОВСКИ ХРИСТИАНИНОМ?

Нет, он был евреем, хотя его младший брат Бальтюс евреев не очень жаловал.

Разумеется, быть евреем во Франции между Первой и Второй мировыми войнами было довольно щекотливо и стеснительно, особенно для аристократа польских кровей, каковым Клоссовски и был.

Его родители — художник и искусствовед Эрих Клоссовски и ученица Пьера Боннара художница Элизабет Доротея Спиро (Баладина) — примкнули к безродному богемному племени, имея русско-польско-еврейские корни, которые они предпочли держать под землёй, воспитывая сыновей в наилучшей европейской космополитической традиции: в модернистском благолепии.

В детстве Пьеру посчастливилось иметь исключительного наставника: Райнер Мария Рильке, любовник его матери, гулял с ним в Люксембургском саду и объяснял, что каштаны и платаны не имеют государства и не принадлежат ни к какой нации.

Но всё же еврейство Клоссовски дало о себе знать — особенно после того, как он в восемнадцатилетнем возрасте стал секретарём Андре Жида, чья фамилия говорит сама за себя.

Однако по духу Клоссовски был палестинским беженцем — тайна, известная только его жене Дениз, а также Мишелю Фуко, симпатизировавшему евреям Израиля, и Жилью Делёзу, твёрдо вставшему на сторону палестинского сопротивления.

Как и Жан Жене, кстати говоря.

Французские евреи — от Пруста до Симоны Вейль — имели непростые отношения со своим происхождением.

Пруст предпочёл видеть в еврействе причудливую трещину на пробковой стене своей рабочей комнаты.

Вейль, выросшая в ассимилированной семье, была поражена, узнав, кто она на самом деле есть.

И обрушила на еврейство всю силу своей святости.

Бергсон забывал о своём еврействе на десятилетия, но, когда пришли немцы, настоял на том, что жёлтая звезда ему к лицу.

Тем временем Селин, долго вникавший в еврейские каверзы, обвинил папу римского, а заодно и самого Господа Бога в принадлежности к еврейской нечисти.

В отличие от Селина Клоссовски полагал, что бог не один, а их великое множество и далеко не все они имеют еврейскую родословную.

Однако немало евреев ухватывалось за христианство как за спасительную соломинку.

Мандельштам, например, хотя у него это было чисто поэтическим влечением.

Кстати, для Мандельштама и еврейство оказалось «призраком»: «Новый год в сентябре и невесёлые странные праздники, терзавшие слух дикими именами: Рош-Гашана и Йом-Кипур».

А вот Макс Жакоб телом и душой отдался католичеству, что не спасло его от смерти в концлагере.

Робер Деснос тоже оказался жидом — для тех, кто хотел увидеть в нём жида.

И погиб.

Как засвидетельствовала Цветаева, «в сём христианнейшем из миров поэты — жида».

Настоящие поэты, разумеется.

Но известна и иная точка зрения: евреи — кичливое и злобное племя, распявшее Христа, промышляющее ростовщичеством, плюющее на всех, кроме себя, и захватившее планетарную власть с помощью финансовых махинаций и мировых массмедиа.

Об этом думал не только Эзра Паунд, но и Томас Стернз Элиот.

Селин считал, что евреи вообще ничего не чувствуют, разорвали связь с матерью-землёй и космосом, зато беспрестанно вопят, паясничают и требуют внимания.

Все они либо перверты, либо импотенты, либо злоумышленно размножающиеся подсиратели.

В качестве примера шумного, ропшущего еврейчика, провального актёра и матёрого плагиатора Селин указывал на Антонена Арто, мнимого пророка и юродивого.

Так что можно с уверенностью сказать, что Клоссовски родился в рубашке, избежав и концлагеря, и пыточной психиатрической институции, в которую на долгие годы упекли Арто.

И Арто, и Клоссовски в юности мечтали стать священниками, но если первый жаждал вернуться в катакомбы первых христиан (они тоже были евреями), то второй, с его отвращением к политике и погружением в теологические штудии, в середине 1930-х годов раздумывал: примкнуть ему к доминиканскому монашескому ордену или к францисканскому.

Вместе с тем в те же 1930-е не кто иной, как «интегральный атеист» маркиз де Сад (виртуальный изгой-жид) стал героем Клоссовски, как и его друга Жоржа Батая, а также и сюрреалистов (их Селин тоже считал евреями за связь с марксизмом, фрейдизмом, оккультизмом и каббалой).

Тогда же Клоссовски подружился с немецким беглецом и мессианским евреем Вальтером Беньямином, чьё эссе «Про-

изведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» перевёл на французский язык.

Войну Клоссовски провёл, продолжая свои философские и теологические опыты и служа капелланом (он никогда не был рукоположен в священники) в лагере для интернированных в Виши, где содержались политические заключённые.

Будучи членом группы «Бог живой» («Dieu vivant»), обсуждавшей этические проблемы, поставленные немецкой оккупацией, Клоссовски утверждал, что экстремальному злу (нацизму и прочим формам государственного и организованного насилия) может противостоять сопротивление, заключающееся в личных актах дружбы, бескорыстия и радушия.

Прорывом в художественном творчестве Клоссовски считается роман «Роберта этим вечером» (1954) — первая ласточка из трёх самоиллюстрированных, порнологических, пародийных и восхитительных опусов.

Героиней здесь выступает «копия» жены Клоссовски Дениз — чудесная матрона по имени Роберта, невинная соблазнительница и целомудренная непотребница.

А настоящая Дениз была участницей французского Сопротивления и узницей лагеря Равенсбрюк (Клоссовски женился на ней в 1947 году).

Три романа, объединённые общим заглавием «Законы гостеприимства», повествуют о приключениях стареющего католического школяра Октава, вводящего в свой дом чужаков и голоштанников, дабы предоставить в их распоряжение Роберту — супругу, красавицу и умницу.

Селин наверняка протестовал бы, что всё это — еврейская патология, иудейская порча, семитская девиация.

Зато такие жидовствующие мыслители, как Морис Бланшо, Мишель Фуко, Жиль Делёз, Жак Деррида и Жан-Франсуа Лиотар были в восторге от этих плодов извращённого воображения.

В 1970-е Клоссовски обратился к новым средствам художественности, воспользовавшись техниками «механического воспроизведения», к которым благоволил его покойный друг Беньямин.

В тандеме с режиссёром Пьером Зукка автор «Бафомета» (1965) прибег к фотографии, трудясь над иллюстрированной версией своей книги «Живой монетой» (1970).

Это философское эссе провозглашало наступление новой эры, когда деньги (вековая еврейская obsessia) будут заменены «либидинальной экономикой», то есть сексом как единственной валютой и ценностью.

Также Клоссовски сыграл небольшую роль в фильме Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар» (1966) о злоключениях еврея-осла и сотрудничал с чилийским политическим беженцем Раулем Руисом (наполовину индеец, наполовину еврей), поставившим два фильма по его произведениям.

Ну а потом — с 1972-го до самой смерти в 2001 году — Клоссовски уже ничего не писал, а только рисовал.

По его собственным словам, он погрузился в «немотизм» и стал мыслить исключительно в картинных образах: «Это асоциальное мышление, как если бы я впал в бесчувственность по отношению к миру вокруг меня. Но всё же это коммуникация, поскольку изначальный эгоизм преодолевается приглашением зрителя к соучастию. Живописец не отшельник и не робинзон; просто мне важнее показать то, что я вижу, чем сказать. Для меня показ является защитой от мира, в котором мы живём, укрытием от всего этого непонимания. Фантазия — обсессивный и конструктивный акт для всякого, кто хочет избежать нынешнего скудоумия. Я рисую не для того, чтобы проиллюстрировать свои теории, но то, что я писал о фантазме, симулякре и его ограничениях, справедливо для всей истории живописи. Тут важен религиозный элемент, фунда-

ментальный для всего христианского Запада. Искусство — со-общник религии, хотя всё, что происходит в мире и культуре сейчас, против этого. Так что я, получается, еретик».

Так Клоссовски настаивает на своей позиции поэта и инакомыслящего.

И в этом он законченный «жид», по выражению Цветаевой.

Да?

Или нет?

И всё же он был палестинским беженцем, удачно избежавшим депортаций, лагерей и прочих мест заключения.

Он был беженцем — не потому, что искал родную Палестину, которой уже нет и не будет никогда, а потому, что единственным местом своего обитания избрал фантазматическое пристанище, основанное на созерцании заветного образа, коим оказался образ возлюбленной женщины, отдаваемой мужем в постель всем гостям, которые её возжаждали.

Этот вопиющий жест, знаменующий полный отказ от себя и от всех законов мира сего, и делает из еврея Клоссовски самого настоящего, то есть непозволительного, мятежного и неуправляемого, палестинского беженца.

Поэтому мой опус и называется: «Пьер Клоссовски, мой сутенёр».

Первое

РИСУНОК НА СТЕНЕ

Это случилось в Милане, в лофте Джанкарло Полити, издателя и редактора международного художественного журнала *Flash Art*, пропади он пропадом.

С конца 1970-х и вплоть до 2000-х Полити и его супруга Елена Контова были заметными функционерами в мире так называемого современного искусства, их журнал считался модным и престижным, и попадание на его страницы льстило тщеславию любого художника.

Ха!

Ну а сейчас Джанкарло и Елена уже старички, их журнал стух и выглядит как глянцевое ископаемое.

Okay?

Но я рассказываю о событиях 1997 года, когда Полити и *Flash Art* были ещё в самом соку.

Capisci?

В тот момент я только-только вышел из голландской тюрьмы, где отбывал смехотворный срок за зелёный знак доллара, начертанный мной в амстердамском музее на картине Казимира Малевича.

Я всегда был дурачком, а Малевич — Дураком с большой буквы, вот мы и встретились в Стеделейкмузее.

Моё дурачество вызвало глуховатый шурум-бурум и трескотню в мире арт-бизнеса.

Ну и вот: делец Полити по горячим следам моего хулиганства устроил в своём журнальчике обсуждение этого свято-татственного посягательства на супрематический шедевр.

Разумеется, делал он это не ради меня, а во благо своего журнальчика — ну и для собственного удовольствия.

Он получил кучу писем по этому поводу — главным образом, разумеется, обличающих и негодующих, но ему нравилась шумиха, он всюду пиарился и оттягивался.

Хей!

Вообще, он был спекулянт, ловкач и первостатейный помпадур — маленького роста крепыш, с искусственным загаром, в дизайнерском тряпье.

Ну а мы с моей Барбарой находились тогда в Италии в крайне бедственном положении: негде было приткнуться и потрахаться, в карманах звенела одна голимая медь.

Короче, я узнал телефон Полити и позвонил, надеясь всучить ему один из наших лубков и заработать копейки на пирожки с моцареллой и помидорами — моё любимое лакомство.

После некоторого телефонного колебания Полити любезно пригласил нас на обед.

О-ла-ла!

Поднявшись в грузовом старомодном лифте, будто это происходило на Манхэттене, мы оказались в большой комнате с баром, длинным обеденным столом и всякими картинками и картонками.

Там были вещи Сая Туомбли, Алигьеро Боэтти, Энцо Кукки, рисунок Уорхола, литография Джаспера Джонса, поздний де Кирико, акварель Франческо Клементе, ну и так далее.

Stupid white man!

В комнате присутствовала ещё какая-то пара барышников и забавный мужик с лицом Оцеолы, атамана семинолов, — куратор по имени Джачинто ди Пьетрантонио.

Вах!

Служанка из Азии подала спагетти с ракушками, а потом вегетарианское блюдо из овощей — довольно вкусное.

Они беседовали, не очень-то обращая внимание на нас с Барбарой, но у меня и так взмокли подмышки от ужаса.

Наконец все встали из-за стола и рассредоточились: опс!

И вот тут-то я и узрел творение Пьера Клоссовски, висевшее не на одной из стен, как прочие картины в комнате, а в узком простенке, ведущем в какое-то другое помещение.

Это был большой карандашный рисунок — метра два в высоту и примерно полметра в ширину.

Он был под стеклом, в рамке из дерева.

Я замер в остолбенении — поистине обалдел: дзинь!

Цветовая палитра рисунка была серовато-охристой, приглушённой, выпукло-растворяющейся.

А изображалась там голая женщина с дивными удлинёнными конечностями и отстранённым ликом андрогина-соблазнителя, с чудесными мальчишескими бёдрами, маленькими восхитительными персями и шевелящимися волосами, собранными в древний средиземноморский пучок.

Донг!

А меж её ног — какое-то крошечное существо мужского пола в гусарском мундирчике.

Эх!

Этот лилипут-гулливер задрал голову и впился глазёнками в промежность чудесной великанши, дрейфующей в обворожительном танцевальном движении.

Однако слова не могут передать это произведение: не зря сам Клоссовски перестал писать литературные опусы, вплотную занявшись рисованием: язык видения устроен иначе, чем словарь, отсохни у меня язык.

Понимаете?

Вот такой это был рисунок: настоящее эротическое, приапическое, восчувственное, нездешнее, химерическое, обольстительное наваждение, позволившее мне враз позабыть

о Полити, Контовой и всей их подлой обеденной церемонии.

Упс!

Не изображение, а взрывная волна, выкинувшая меня из ползучей реальности буржуйского местожительства в колоссальное клоссовское воображение, оказавшееся совершенно мне сродственным.

И скажу с прицелом на дальнейшее: эта вещь Клоссовски, как и всё его изобразительное творчество, была не просто рисунком, картиной, tableau или композицией, а чем-то совершенно иным: фантазмом, воплощённым в симулякр: грёзой, видением, тенью, миражом и галлюцинацией, материально зафиксированными.

Одним словом: ДЕМОНОЛОГИЯ.

И как всякое волшебство, эта штука неустанно трансформировалась в моём восприятии в разнообразные формы тревожного блаженства и похотливого томления: в телесный трепет и душевную ажитацию, в давнишнее узнавание и оргиастическую взволнованность.

Уй!

А также в фетишистское преклонение.

Ай!

Прямо перед моими очесами — зенками законченного дурака, случайно оказавшегося в доме Джанкарло Полити, бизнесмена, издателя, автора и редактора, — разворачивалась феерическая мистерия иномирия.

Эгх!

И вот ещё что (чуть ли не самое главное): на этом рисунке возникала и маячила моя собственная интимнейшая и сокровеннейшая фантазия — в образе этой грандиозной танцующей женщины.

Si.



1980

И я сам тут торчал — в образе лилипута-созерцателя-её-вагины.

Да!

На стене у Полити висело невиданное сокровище, дивное, прелесть прелестная, сверхфеномен среди недофеноменов — подлинная реальность и невидальщина.

Короче: симулякр моего вожделения.

Колотун, охвативший мои члены перед этим творением, предательски сотрясал меня весь тот день, так что я поистине превратился в тварь дрожащую, в каналью заколдованную, в блядь обречённую.

Ух!

С тех пор Пьер Клоссовски — мой сутенёр.

Второе

МИЛАНСКАЯ ЭЙФОРΙΑ

Это не было моим первым знакомством с рисунками монотипии, как Клоссовски сам себя величал.

Впервые я увидел его изображения в Вене — не оригиналы, но репродукции.

В Сецессионе в 1995 году была его выставка, и они напечатали каталог, чуваки.

А я оказался в Вене сразу после голландской тюрьмы и наткнулся на тот каталог уж не помню где.

Смак!

Удивительно было рассматривать это собрание графических анахронизмов, где странный эротический жест незаконно упразднял эстетический трындрёж, где рисунок действовал как подрывное устройство по выбросу из реальности — в мир обсессивного и загадочного желания.

Сэр!

Рисунки Клоссовски являлись не частью современного искусства, эти его, а заговором против него — или они вообще плевать хотели на современное искусство, мать его.

Однако, находясь в Вене, я, размазня, подпал под гипноз ихней левой, критической, институциональной арт-машинерии, которая там процветала, как мой геморрой.

И на время поглупел, деморализовался и обделался.

Да, полное ничтожество: борясь с распадом и нарастающей слабостью в себе, я искал новый центр силы и сопротивления, но не находил и разлагался всё более, мудака.

Но ведь только на пути распада и распыления и возможно найти иные способы существования: нельзя просто оставаться какой-то там «личностью», «индивидуумом», «идентичностью», «субъектом», «персоной», «лицом», рылом, харей, моськой, субчиком.

Нельзя быть журналистом в газете «Известия» или президентом Эйзенхауэром.

Никак нет!

Как говаривал Ницше (которого Клоссовски обожал и о котором написал грандиозную книгу «Ницше и порочный круг»): «МЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ РАЗРУШИТЕЛЯМИ».

В том числе и самих себя.

В конце концов я сообразил, что состояние распада, в котором столь многие человеческие существа завершают своё существование, — это чуть ли не самая весёлая возможность стать иным, непохожим на всех этих мопсов вокруг: современных художников, бизнесменов, рабочих, писателей, барабанщиков, немцев, американцев, евреев, русских, грузин, мужчин, женщин, детей, читателей Хайдеггера и потребителей Цукерберга, мать его.

В противовес парализующему ощущению всеобщего вырождения Ницше, как известно, ухватился за Вечное Возвращение.

А я — за тот охуительный рисунок, который висел в лофте Полити и Контовой.

Он застрял в моей голове: ёбс!

И меня, как Ницше в Турине, охватила эйфория: не пьемонтская, а ломбардская.

Boh!

Я стал распрямляться во весь свой гулливерский рост.

Beh!

Мы продали один наш лубок и пару дней пропивали эти деньги в достопамятном баре «Маджента»: накачивались пивом до одури, закусывая солёными огурчиками.

Uffa!

А ночью факались в подворотнях, как анчутка с кикиморой.

Eh!

И как-то вечером отправились в дискотеку — громадный круглый павильон с питейными стойками по периметру и пластиковой колонной с фигурой голого Эроса посреди помещения.

Mah!

Наш танец вышел истинно ницшевским: фиглярским, гистрионовским, с непристойными телодвижениями и раздеванием — на грани сумасшествия, но всё-таки симулируя сумасшествие.

Я довёл себя до точки самозабвения, когда сдерживающие центры обрушились и непреодолимая тяга разнести в пух и прах проклятую всемирную полицейщину возобладала в моём нутре.

Ессо!

Я охуел и стал сметать со стоек бутылки, стаканы и всякую всячину.

Шрах!

Шфах!

Это было по-настоящему ХОРОШО — лучше, чем у Маяковского.

Футуризм мёртв, но футурист в могиле жив — и откликается на голоса богов: ГО-ГУ-ГА.

В итоге какие-то могучие привратники чуть не сломали мне хребет и вышвырнули нас на улицу.

Пощекочите ещё раз моё личико, сволочи.

Вы все умрёте без моего автографа!

Клоссовски писал, что Ницше, предчувствуя наступающее безумие, эйфорически-фарсово разыграл его сперва в последних своих сочинениях, а затем и в Турине, устроив шоу с лошадьёю и рассылая свои финальные письма (прежде всего письмо Якобу Буркхардту).

Вот и я тоже скоморох, хотя в подмётки не гожусь развесёлому распятому Фридриху.

Чёрт возьми, дурак, только вообрази: сколько новых потешных и акробатических безумств ещё в принципе возможно, если не раскисать!

Вот вчера, например, в испохабленной и захламлённой Швейцарии я поймал себя, как в детстве стрекозу, на дикой и одинокой прогулке за городом, в мимолётном мгновении кощунственного блаженства и окончательной сбычи мечты: неужто ж это я?!

И мне сразу стало на всё насрать: на Третью мировую войну, на искусство, на русский язык, на всепроникающую газетчину, на тупые массы человеческие, на свою судьбу, даже на Кота в сапогах.

В пизду!

Я поистине счастливый шкет: провёл жизнь среди незримых и абсурдных вещей вроде травок, пробившихся сквозь асфальт, и муравейчиков, избегнувших автомобильных колёс.

Да-с!

Я непутёво, с кондачка оказался чужд реальности: немножко хуй, немножко пизда, немножко метафизик, немножко кретин, немножко ртуть, немножко чудь, ха-ха-ха.

Я жил без бездарных «да» и «нет» в ответ на натиск реальности, я жил на краю и даже над краем реальности, почти как нежный Нижинский с его баснословными кончиками птичьих ног.

Бзык!

Меня всегда щекотал какой-нибудь призрачный солнечный лучик, то бишь блажь.

Я ободрялся даже пинками, ведь именно они поддерживают ишака на плаву в мусорном потоке бытия.

Но главное, я присобачил маленький неказистый хвостик наглого дурачества даже к самому для меня священному и серьёзному — а это и есть признак лёгкого и бессмысленного духа вольности, который нашёл во мне недолговечное пристанище.

И за это я благодарю тебя, Пьер Клоссовски, мой сутенёр!
Ура!

Третье

СВИДАНИЕ В ПАРИЖЕ

В 1999 году мы с Барбарой прибыли в город Париж.

Клоссовски был где-то тут, поблизости.

Его присутствие превращало меня в вечно приносившегося щенка.

А ему уже стукнуло девяносто четыре года тогда.

И жить оставалось всего два.

Вот же счастливцев Пьер.

Мрррр!

Но вернёмся к изложению случившегося.

У нас в Париже завелись приятели: беглец из Румынии по имени Космин с десятилетней дочуркой по имени Козима.

Неразлучная парочка, совсем как мы с Барбарой.

Мечтой Космина было вырастить из Козимы стопроцентную сучку с грандиозными амбициями и их реализациями, дабы она не только кормила его в старости, но и подарила виллу в каком-нибудь укромном углу на юге Франции.

Он хотел сотворить из неё тварь вроде Марины Абрамович или по крайней мере Луизу Буржуа.

Но самой большой грёзой Космина было приобретение одной из картин Николая де Сталя — этого меченосца, пронзившего все эпохи в искусстве XX века и до конца сохранившего доверие к небу и невообразимую серьёзность мастерства.

Ззззззы!

Вот таков был этот Космин, а его дочка Козима — вылитая Зази в метро.

Он служил приказчиком в маленьком архаичном бутике в квартале Отей, где продавалась мужская обувь классических образцов и наивысшего качества.

Там отоваривались известные художники, мыслители, бонзы, бандиты и телеведущие — типы вроде Даниеля Бюрена, Филиппа Соллерса, Жан-Люка Годара, Цветана Тодорова, Алена Роб-Грийе, Бернара-Анри Леви, Пьера Сулажа и Жака Деррида.

И туда же, по словам Космина, однажды заглянул Пьер Клоссовски, мой сутенёр.

Я, конечно, обалдел от этого известия: охрь!

И тут Космин оглушил меня ещё сильнее, сказав, что, по его сведениям, Клоссовски каждую неделю по четвергам обедает в ресторане Bouillon Chartier возле Gare de l'Est.

Вот так так!

У нас с Барбарой не было средств на хороший ресторанный обед, но мы всё равно отправились туда в ближайший же четверг.

И да: Клоссовски там был!

Сразу скажу: я не посмел к нему подойти — но и так всё получил.

Этот ресторан — что-то среднее между будуаром борделя, полицейским участком и тренировочным залом для балерин — был в тот день наполовину пуст: ёбс!

Но в укромном углу, спиной к большому зеркалу, сидела невероятная парочка: Пьер Клоссовски и его жена Дениз.

Он был обут в коричневые ботинки — как раз такие, какие продавались в бутике Космина: высокие, шнурованные, настоящие, традиционные, превосходные, самобытные, забойные, безошибочные, первостатейные.

Эти ботинки торчали из-под стола, покрытого белой скатертью: их тупые носы смотрели прямо на меня, как дикие звери, выглядывающие из кустов в прерии.

А одет мой сутенёр был в тёмные вельветовые штаны, голубую рубаху и стального цвета толстый пуловер — крошечный старичок с остатками серых волос, лихо заброшенными с темени на затылок и ниспадавшими на рубашечный воротничок.

Он смахивал на нежного, деликатного развратника.

Рядом с ним сидела баснословная Дениз, похожая одновременно на безжалостную доминатрикс и отчаянную жертву эротического насилия, но только очень весёлую и бесстрашную.

Они ели какой-то салат, а потом суп и пили красное вино с водой.

А мы с Барбарой заказали чёрт знает что, но из-за волнения не могли есть.

Ну и...

Манеры у Клоссовски были непогрешимые, комар носа не подточит, какие-то надзвёздные, девственные, аристократические, прямодушные, ритмические, непринуждённые, неуязвимые.

Морщины на его птичьем лице поражали своей законченностью.

Но самое главное заключалось, конечно, в его ноздрях.

Они посрамляли бесконечные столетия кровавых войн и нищеты, разбоя и бессилия, глупости и остервенения.

Это были не ноздри, а пещеры, в которых не могла зародиться никакая тлетворная цивилизация.

Это были ноздри могучего неведомого животного или сверхчеловека, ети его, если опять вспомнить князя всех распоясавшихся философов Фридриха, которого Клоссовски зело уважал.

Возможно, именно глядя на эти ноздри своего давнего парижского собеседника, Вальтер Беньямин и подумал о звёздных констелляциях, лёгших в основу человеческого воображения.

Ибо как раз из таких вот ноздреватых пещер наши предки и заглядывались на ночной небосвод — и грезили, фантазировали, зависали между небом и землёй.

А это ведь и называется: СЧАСТИЕ.

Как сказал сам Клоссовски: притяжение небытия может быть остановлено только путём вызревания и оформления фантазмов, чёрт побери.

Фантазм — чудовище, приобретающее свои благородные очертания лишь благодаря преодолению себя как чего-то непостижимого.

Сечёшь?

Фантазм, согласно Клоссовски, есть уступка интеллекта художеству: игровая приостановка принципа реальности.

Пассивный нигилизм, ресентимент и малодушное равнодушие улетучиваются тогда, когда увеличивается сила фантазма и его поэтических толкований, чёрт подери.

Фантазм открывает двери ногой — те последние двери, что ведут в вертоград небожителей, где они хохочут, как сумасшедшие — и сходят от смеха с ума и дают дубаря.

Как сказал Жак Лакан: «Далеко не каждый может сойти с ума» — это доступно лишь избранным.

Арто, например.

А Клоссовски всегда был на грани безумия.

Вот это я и смекнул, глядя на старого Пьера с его патрицианской физиономией, индейскими морщинами, загадочной ухмылочкой и доисторическими ноздрями-пещерами: он был собственным спятившим симулякром, то есть последовательным и упорным воспроизведением фантазма, обуревавшего его десятилетия.

Только на основе такого фантазма человек и может сотворить себя — не как институциональную, связанную обще-

ственными предрассудками уродину, но как мятежное, озорное и непримиримое самопроизведение.

Фантазм Пьера Клоссовски — или, как раньше говорили, его вдохновение — имел звонкое, как упавшее на алтарь кольцо, имечко: Дениз, Дениз.

Имена определяют судьбу, как сказал Парацельс.

Имена, владевшие Пьером Клоссовски, пленительны: де Сад, Ницше, Роберта, Дениз.

Дениз.

Роберта.

Ницше.

Де Сад.

Роберта.

Ницше.

Де Сад.

Дениз.

Я молюсь не словами, а твоими именами, мой дорогой сутенёр.

Четвёртое

НЕРУКОТВОРНАЯ ДЕНИЗ

Как я уже сказал, женщина, сидевшая в Bouillon Chartier рядом с Клоссовски (именно рядом, а не напротив него), была его женой.

Дениз — в прошлом участница французского Сопротивления, депортированная и заключённая лагеря Равенсбрюк, а затем возлюбленная, подруга и собеседница Пьера Клоссовски, одержимого её мыслеобразом, её ликом, её телом, её идеей, её фигурой, её иконой, её призраком, её плащаницей, её отражением, её формой, её галлюцинацией, её контуром, её мерцанием, её вкусом, её запахом, её жестом, её зримостью, её миром, её явственностью, её мнимостью, её сущностью.

Многие рисунки Клоссовски воспроизводят именно её зрак.

И его романы о Роберте тоже о ней.

Я запомнил Дениз не как женщину, сидевшую в поганом парижском кабаке и вкушавшую какое-то вонючее блюдо с помощью вилки и ножа, а как чудесную блоковскую Незнакомку, превозмогшую всю пошлость этого гениального стихотворения и уведшую меня в очарованную даль из всех земных ресторанов и их завсегдатаев с глазами кроликов.

Как сказано поэтом неимоверной силы и простодушия: «В моей душе лежит сокровище, и ключ поручен только мне!»

Вот это, чёрт побери, и есть фантазм — любимое слово Клоссовски и отмычка ко всему его творчеству, вот это и есть Дениз, превращённая в Роберту в художествах Пьера, а потом — в какой-то свихнувшийся момент — соединившаяся с моей

Барбарой, моей Варварой, моим священным и потешным варваром.

Я ебуть не с Барбарой Шурц, а с Дениз-Варварой-Венерой-Жюстиной-Лолитой Клоссовски, друзья!

Задача всякого симулякра (то бишь произведения искусства) — вызывать к жизни новые центры силы, энергии, напряжения, тяги, потенции, чтобы вырваться из капкана, ямы, канавы, рва, колдобины — из зловонной рвоты реальности.

Короче, искусство существует на земле, чтобы создавать фантазмы, уводящие из социума.

В романах Клоссовски — в его трилогии «Законы гостеприимства» — Дениз преображается в слова, слова, слова, а точнее, в Роберту, которую проституирует её муж Октав, предлагая её своим гостям-вечеринщикам, а затем созерцая их любовные акты в щёлочку, в дырочку, в скважину, в отверстие, в просвет, в трещину, в прорезь, в пробоину.

Пизда — отнюдь не слизистая тьма и не мясной тупик цикла «рождение-смерть-рождение», а щель в метафизику, в иные аффекты и наития, в недоступную форму-жизни, в альтернативную политику и экономику.

Айда туда за Пьером и Дениз, айда туда!

Раз.

Два.

Три.

Только мозг не еби.

Дениз, сидевшая в Bouillon Chartier, была женщиной из плоти и крови, да ещё и в одеянии: элегантном платье с какой-то накидкой на плечах.

Ну и что из этого?

В моих восторженных глазах эта одежда свалилась с неё, и богиня предстала если не голышом, то в совершеннейшем неглиже, какое только можно себе представить ночью, на

рассвете или в любой другой час чувственного прозрения, неизъяснимой неги и навязчивого делириума, — в неглиже, открывавшем всё её непостижимое, потаённое, жгучее и возмутительное тело-без-органов: невероятно длинное, сильное, зазорное, высокое, нескончаемое, тягучее, пластичное, сложное, афористическое, доблестное, прихотливое, оскорбительное, благословенное, непристойное, девственное, развратное, бесстыдное, скрытное, распущенное, содомское, альковное, монастырское.

Да!

Это было тело, которое нельзя описать по частям, потому что оно на них не разлагается, как разлагаются тела в камере пыток или на анатомическом атласе.

Нет, это тело являло собой единую завязь, согласие, синтез, равенство и целость пальцев, кистей, лодыжек, ключиц, сосков, пупа, ягодиц, боков, плеч, лопаток, позвонков, копчика, бёдер, коленей, рёбер, шеи, ушей, затылка, скул, запястий, мочек, ушных раковин, икр, стоп, пяток, паховых ложбин и прочего, прочего, прочего.

Это была статуя Бернини, сбежавшая из его мастерской, чтобы совокупиться с Давидом Микеланджело, но вместо этого оказавшаяся в харчевне с гномом по кличке Пьер, который её околдовал — или, скорее, она околдовала его.

Её изваянное, вылепленное, отлитое, высеченное из скалы тело находилось в беспрестанном движении, орудуя вилкой и ножом, работая челюстями, подрагивая бёдрами, поводя плечами, закидывая ногу на ногу и еле заметно ёрзая ягодицами.

Эх!

Превозмогая обожание, я наблюдал, боготворя, как эта сновидческая Дениз фосфорически светилась в ресторанной мгле, напоминая вырвавшегося из людского болота Демона,

Духа-первомятежника, который, даже поглощая жуткую скудельную жратву, всё же далеко-далеко зрит и знает, что сами условия человеческого замкнутого сознания и даже само строение (пентаграмма) тела человеческого — этого, по Владимиру Соловьёву, «организованного эгоизма» — суть проявление в детях Адамовых Люциферова начала, ети его.

Аааа!

«Какое, однако, чудовище!» — мелькнуло у меня в башке. Ааааааа!

И, кажется, на одно мгновение лицезрение Дениз внушило мне древнюю гордую мечту богоравного существования, хоть я и знал, что не посмею к ней подскочить, как мог бы, если бы был не Сашкой Бренером, а Чезаре Борджиа или Калигулой, чтобы поцеловать её сырой, оживлённый, жующий и надроченный рот.

Онг!

Однако было бы кретинизмом приписывать Дениз одну только демоническую ипостась: она, разумеется, была ещё и ангелом, обутым в туфли с небольшими, но убийственными каблуками, — и чулки, чулки...

А ещё на ней было какое-то невидимое, но безусловно запотелое бельё.

Но прежде всего она была маленькой девочкой.

Ай!

Нет, скорее, подростком-девочкой.

Как сказал сам Клоссовски в 1998 году: «Мне всё ещё и всегда будет четырнадцать лет. И в эти четырнадцать у меня больше воспоминаний, чем если бы я прожил тысячу».

Вот поэтому я и есть твоя шалашовка, бесподобный Пьер!

Пятое

СИМУЛЯКР

В Bouillon Chartier я лицезрел не только реальную Дениз, но одновременно и её симулякр, созданный Клоссовски художником, одержимо клепавшим подобия Дениз в своих графических и литературных опусах.

Попросту говоря, я стал добычей и терпилой артистического видения одного гения.

Сам Клоссовски утверждал, что только и делает, что производит симулякры — идолища, маски, копии, видимости, аналоги и пародии.

Ась?

Термин *simulacrum* происходит от латинского *simulare* (копировать, изображать) и во времена Римской империи относился к статуям богов, стоявшим на улицах Вечного города и в провинциях.

Сечёшь?

Клоссовски применяет этот термин расширительно: для него все изобразительные и вербальные образы тоже симулякры, если они носят характер obsessions.

Йес!

Вот как он определяет симулякр: «Симулякр, в имитационном значении, есть выражение того, что по сути невыразимо и некоммуникабельно: актуализация фантазма в его obsessivном давлении».

О!

И ещё: «Под симулякром я никогда не понимал, как это злонамеренно утверждали некоторые, симулированную картину, но скорее картину, материально симулирующую внутреннее видение, которое испытывается интимно и этически, или же ограничение, которое такое видение накладывает, чтобы затем проявить его вовне согласно традиционным законам художественного образа».

Си!

Для Пьера искусство — не репрезентация видимого, не мимезис (и тем более не абстракция), а воспроизведение невозможного фантазма-видения.

И если идея репрезентации состоит как раз в том, что на картине передаётся прямое содержание видения, то симулякр именно потому и симулякр, что несёт в себе различие: он не совпадает с изначальным внутренним образом и являет собой ущербную копию, список, слепок, отпечаток, подобие.

Клоссовски говорит: «Есть только одна аутентичная форма коммуникации: обмен тел, осуществляемый через тайный язык телесных знаков и образов».

Да: ОБМЕН ТЕЛ.

Ух.

В 1972 году Клоссовски перестал писать, ибо счёл, что фантазм лучше всего реализуется не в словесных формулах, а в «телесных идиомах», то есть в рисованных жестах, торсах и физиономиях.

Эти жесты могут быть крайне парадоксальны и запутанны: одна рука фигуры способна выражать агрессию, а другая — приглашать к объятию.

Атас!

Атас!

Я ЗАПУТАЛСЯ.

С тех пор, как я увидел живую Дениз в паре с Клоссовски в Bouillon Chartier, с тех пор, как я открыл искусство этого мастера — с того самого времени я не знаю, в каком мире живу: в мире симулякров или в мире людей, в мире фантазмов или в капиталистическом гадюшнике.

О господи!

Я живу не с Барбарой, не со своей святой кормилицей, а с симулякром Барбары-Дениз, с каким-то варварским подобием, с образом, бля буду, Незнакомки, которую только и можно любить, потому что любить обычную, жрущую, ссущую и стареющую женщину нельзя.

В ночь после посещения Bouillon Chartier я ебался с Барбарой с таким самоотречением, какого не знал со времени моих сношений с Ларисой-пахучей-пиздой — великой алмагтинской блудницей и праведницей.

Я ебался с Барбарой, созерцая внутренним оком Незнакомку Дениз с рисунка Клоссовски — и ни в коей мере не желая знакомиться с настоящей Дениз или Барбарой.

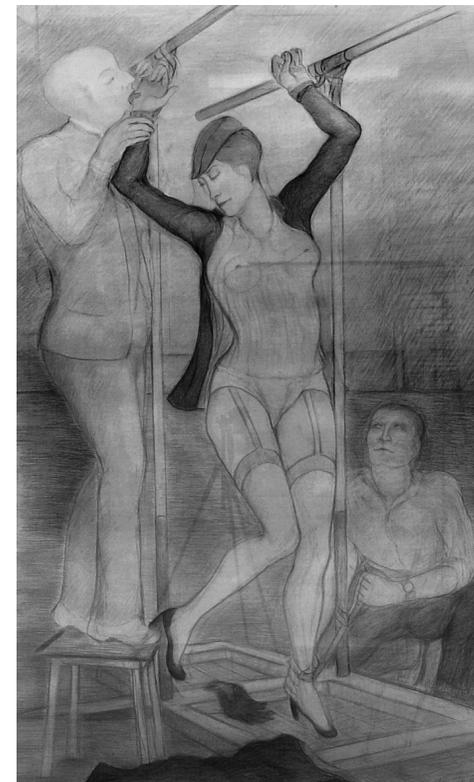
Ох-хох-хох!

Я хочу только пропадать, срываться, гибнуть и изнемогать, испаряться и западать, тонуть и выветриваться в своём зыбуче-ебучем видении.

Повторю ещё раз: симулякр — это не просто продукт фантазма, а его сознательное, упорное воспроизведение, на основе которого человек сам же и творит себя как страстное, одержимое, самому себе неподвластное и свободное от социума существо, ети его.

Чтобы симулякр мог оказывать своё воздействие, он должен соответствовать силе фантазма, то есть жизни-без-цели-и-умысла.

Так говорит Пьер: «Жизнь и поведение без намерения есть одновременно невозможность и неотложная надобность.



1979

Власть заставляет людей стремиться к разным целям и назначениям, внушая, что только так они и могут реализовать себя. Чисто аффективная или созерцательная жизнь считается несостоятельной и разрушающей цельность индивидуума, а вот накопление имущества, денег и статусов гарантирует единство и полноту члена общества».

Но ведь деньги — хуйня, говоря попросту.

Да, хуйня.

И статусы.

Вернуть человеку интенсивность фантазмов — вот радостная задача симулякров, будь то словесный опус, живописный холст или фильм.

Вот в чём искусство, сволочи.

Поняли?

А вы что с ним сделали?

Пошли на хер, ничтожества!

Искусство — великая ересь фантазматической гипотезы, предполагающей уход из социума с помощью сладострастного сингулярного Образа, воспроизводимого в симулякрах до умопомрачения.

Ох-хо-хох.

Как сказал Карл-Густав Юнг: «Частенько то, что мыслится, менее важно, чем тот, кто мыслит это мыслимое».

Понимаешь, друг?

Пьер был не жлоб, не делец, не политикан, не раб.

А жил он в маленькой квартирке на четвёртом этаже.

В 19-м округе.

С Дениз.

И трогал её.

Языком.

И пальцами.

И хвостом.

И всем остальным.

О, скандальный и несговорчивый, своенравный и неподатливый, весёлый и предосудительный Пьер Клоссовски, мой сутенёр!

Шестое

АВТОБИОГРАФИЯ БЕЗ СЕБЯ

Я не знаю, есть ли на свете хоть кто-то, кто уверен, что он — это он, а она — она.

Но если такие люди всё-таки существуют, я не имею с ними ничего общего.

Лично я никогда не знал, кто я такой, где нахожусь и что тут делаю.

Мне внушали, что я мальчик, школьник, сын, двоечник, алмаатинец, отсталый, дохляк, еврей, студент, недоросль, гражданин, идиот, художник, эмигрант, неудачник, хулиган, бездарь, автор, старик, пижон, нищий, анархист, ссыкун... ну и так далее.

Но я никогда не был ни тем, ни другим, ни пятым, ни восьмым — вообще никем.

Напротив, я только и делал, что растворялся и улетучивался в других, встреченных мною оболтуссах, в кошках и псах, в литературных и киношных образах, в конфузе, в ебле, скуке и стыде, в поглощении пищи, в глупостях, в откровениях, в снах, чужих мыслях и фантазиях.

Да!

Именно поэтому я всем сердцем потянулся к художнику, о котором Жиль Делёз написал: «Вся работа Клоссовски направлена к одному: гарантировать потерю персональной идентичности и растворить самого себя. Это и есть тот сияющий трофей, который герои Клоссовски приносят из своего странствия на край безумия».

Ой!

Что ж, я тоже хочу растворить себя — бесповоротно и окончательно, как серийный убийца растворяет своих жертв в ванне с кислотой.

Да ведь и не было никакого меня!

Когда я думаю о своей биографии, то не вижу ничего, кроме «шиша» или «туда-сюда», кроме «хоть шаром покати» или «ни хуя», кроме «плюнуть и растереть» или «фиги с маслом», кроме «не велика беда» или «голяка».

А что до биографии Пьера Клоссовски, то вот она: родился в 1905 году — помер в 2001-м, ети его.

И между двумя этими годами всего-то два забавных случая:

1. Юноша Клоссовски рисовал для своего ментора Андре Жида картинки к роману «Фальшивомонетчики», но они Жиду не понравились, и он сказал: «Пожалуйста, не присылайте мне эту порнографию».

2. Однажды Клоссовски попросил своего брата Бальтюса проиллюстрировать готовящийся к изданию роман «Сегодня вечером, Роберта», но результат не удовлетворил Пьера, и Бальтюс сказал: «Тогда сам рисуй, брат».

И Клоссовски стал рисовать.

Только и делов.

Биография — пустой стакан, сфабрикованный на самой что ни на есть дремучей фабрике дискурсов, если не в полицейском участке, твою мать.

Этот стакан нужно наполнить чем-нибудь: водой или вином, ядом или животворной эссенцией, самоуничтожением или воображением.

Или вообще разбить.

Это понимали и Диоген Лаэртский, и Светоний, и Плутарх.

«Житие протопопа Аввакума» — не биография, а бунт против биографической ереси.

И всё-таки в одном интервью Клоссовски говорит: «Я — автобиографист».

Что же он под этим подразумевал?

А вот: свободную игру импульсивных сил в теле-без-органов.

Он к этому пришёл независимо от Арто.

И задолго до Делёза и Гваттари.

Ахтунг, внимание!

Клоссовски — школяр теологии — разделял воззрения средневековых мистиков (в частности, Мейстера Эххарта), согласно которым человеческая душа есть бездонная глубь, сокрытая от интеллектуального разума.

По словам Пьера, «душа не означает ничего» и ей не свойственно никакое конституирующее воление, способное детерминировать человеческую судьбу.

Вместо воли имеет место свободная игра импульсов, их неустанная борьба и междоусобица.

Импульсы могут носить разные названия: «желания», «инстинкты», «страсти», «аффекты», «стремления», «силы», «эмоции», «влечения», «пафос», «вожделения»...

Клоссовски предпочитал два термина — «силы» и «импульсы», поскольку они ближе всего к телесным движениям.

Борьба импульсов способна создавать и разрушать «я».

Вообще-то, никакого «я» нет, а есть лишь перегруппировка импульсов с помощью симулякров, то бишь языковых практик и визуальных образов.

Они и создают (авто)биографии.

«Мораль», по мысли Клоссовски, — это как раз то, что придаёт иерархический порядок импульсам.

Если я предпочитаю восстание послушанию, если я отрицаю власть и имущество во имя созерцания — это моя мораль, чёрт возьми, то бишь персональная реорганизация мятущихся импульсов.

И всё это происходит в теле, ети его.
Тело — игральные импульсы — и есть подлинная (авто)биографическая единица, величина, мера, формат.

Клоссовски называет это «физиономией».

Он неустанно воспроизводил свою любимую физиономию в книгах о Ницше и де Саде, в романах о Роберте, в «Бафомете», а также в своём рисовании.

Ну, какая у тебя физиономия, балбес?

Стадная или сингулярная?

Сраная или экстраординарная?

А?

Какие силы и импульсы взяли в тебе верх: обывательские или изыскательские?

Можешь ты стать телом-без-органов, то есть собрать в пучок свои чёртовы импульсы и навсегда отдаться своему фантазму, то бишь самому лучшему импульсу, требующему твоего немедленного дезертирства из человеческой стаи и её перманентной мировой войны?

Ну?

Пьер Клоссовски смог.

И за это я величаю его: мой сутенёр.

Седьмое

БЕЗ ПЬЕРА КЛОССОВСКИ РОССИИ ХАНА

После парижского созерцания восхитительной парочки мы с Барбарой оказались в Российской Федерации: сперва в Петербурге, потом в Москве.

И это были кранты.

Я, чемодан, потерял свой фантазм, забыл о Клоссовски и оказался в мрачном зыбуне.

Срамота!

Прокол!

Как писал Пол Боулз: «Когда смотришь, как кончается день — любой день, — каждый раз чувствуешь, что целой эпохе пришёл конец. А если ещё и осенью! Тогда это может быть конец вообще всему».

Стояла глубокая осень 2002 года, мать его.

В Питере вместо божественной Незнакомки толпы мельтешили на Аничковом мосту, а анархисты с троцкистами — в кружках.

Россия встала на путь капитализации, оптимизации и глобализации посредством убийства коммунального кота Барсика, отравленного неизвестными мразями в арт-скваоте на Пушкинской.

Мы с анархистом Женей Файзулиным открыли там «Свободный университет».

И говорили о необходимости восстания, интифады, пугачёвщины, инсурекиции, жакерии, парижской коммуны и революции.

Клеили листовки в подъездах и на улицах, издавали книжку «Апельсины для Палестины», показывали фильмы «Забриски поинт» и «Профессия: репортёр» и читали стихи Амири Барака, ха-ха-ха.

Такие вот импульсы.

Чушь.

На свете нет ничего отвратнее, чем активизм.

Питерским троцкистам и анархистам было далеко до Фурье, сказавшего: «Гнёт царит там, где свободный порыв страстей ограничен и предоставлен лишь крайнему меньшинству».

В России крайнее меньшинство бесчинствовало на манер Кроноса, пожирающего своих детей.

Впрочем, так происходит везде.

Пиздец, пиздец!

В Питере было как в «Петербурге» Анненского:

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слёз, ни улыбки...
Только камни из мёрзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отравы бесплодных хотений.

Лучшим актом местных анархистов было граффити на громадном заборе, установленном на Дворцовой площади в ходе подготовки к празднованию 300-летия Санкт-Петербурга: «300 ЛЕТ ПИЗДЫ».

Да!

Я приехал в Россию за коллективным миражом, за совокупным фантазмом, за общинным симулякром, за солидарной мечтой.

Но не тут-то было, дурак.

Сопля в моей башке не шарилась, что сам-то я не общинный, не совокупный, а совершенно сингулярный козёл.

Мутант.

Сапог.

Мустанг.

Амок.

На Литейном я столкнулся с измождённым, пепельным человеком — очевидным вестником карачуна.

Это был прежний красавец и малословный гордец Георгий Гурьянов, несравненный форсун.

Он изнемогал и увядал, как снотворный маковый цветок.

И скончался последний питерский ворожей Тимур Новиков.

А во дворе дома на Моховой, где мы нашли пристанище, жил бомж, бывший инженер.

Он смердел, как Варфоломеевская ночь.

Зомби пёрли из всех пор и проломов русской земли.

Взамен Невы полилась нефть, взамен рабочего класса — газ.

Какие-то дяди в своих личных кремлях брали лютыми пальцами смачные профитроли, начинённые чистейшим профитом.

Изнурённые комарами и ежедневным крушением грёз, мы смылись в Москву, ети её.

А там уже жировал не один Жириновский-жлоб, но все-все: Абрамович, Лимонов, Семёнов, Иванов, Осмоловский, Дубосарский, Виноградов, Сорокин, Кулик — вся азбука Кирилла и Мефодия.

Вши!

На презентации своего журнальчика в магазине «Фаланстер» Осмоловский дал мне по морде, чтобы я осознал новую реальность, жопа в огне.

Тля!

Эдуард Лимонов завёл меня в рюмочную на Садовом кольце, где упивался народным вниманием — вся рюмочная желала пожать ему пять и сказать: «Орёл!»

Гнусь!

А издатель Иванов, поедая горох в актуальном кабаке, поведал, что Париж — говно, надо ездить в Стамбул — метрополис будущего.

Херь!

Словом, как писал Бурлюк:

Кинулся — камни, а щелях живут скорпионы...
Бросился бездну, а зубы проворной акулы...
Скрыться высотам? — разбойников хищных аулы.
Всюду таится Дух Гибели вечнобессонной!

И была ещё одна встреча — со старым приятелем Сашей Ревизоровым.

Он только что вышел из тюрьмы, где сидел за наркотики, а когда-то был весёлый, смышлённый щенок и устраивал со своим другом Алексеем Зубаржуком чумовые художества.

Но Зубаржук в море утонул, Ревизоров остался один и отдался опиатам и алкалоидам.

Теперь он сидел передо мной: опухший алеут с налитыми кровью окулярами.

Голос у него огрубел, ногти на руках ороговели, голова полнилась тюремной ересью.

И я понял, что всему капец.

И что без Клоссовски ни мне, ни Ревизорову (и никакому другому русскому иноку) пути нет.

О, рассмейтесь, смехачи и смехкончики!

О, засмейтесь, смехграчи и смехгонщики!

Ну а плакать-то будет кто?

А вот.

Учёные из Школы растениеводства Тель-Авивского университета недавно объявили, что с помощью специальных микрофонов, чувствительных к ультразвуку, им удалось зафиксировать крики боли, которые издают растения, когда их обрезают или когда им не хватает воды.

В секторе Газа таких микрофонов нет.

Понимаете?

А Пьер Клоссовски не плачет и не кричит, а молчит, молчит.

Вот за это я и славлю тебя, мой пригрезившийся сутенёр!

Восьмое

ЖАК ПРЕВЕЛЬ — МОЙ БРАТ

Я ненавижу писать.

Это ещё хуже, чем ссать и срать.

Дрянь!

Зато я обожаю лежать на скамейках в безлюдных зелёных местах.

Но, увы, только через писанину, ввергающую меня в рабство и ничтожество, можно донести, что лежание на скамейке и погружение в фантазм — единственная возможность восстановить свои силы и сказать:

— Аааааа.

Но стоит мне подняться со скамейки, как я превращаюсь в монстра печали и несостоятельности:

— Ааааааа.

Мне всегда не хватало того, что составляет суть меня.

Но ещё больше мне не хватает воздуха.

Поэтому я жру землю мёртвых поэтов, надеясь найти в ней кислород.

С каждым днём я дышу всё тяжелей и скоро совсем задохнусь.

Земля, твою мать, — ты блядь!

Как сказал Антонен Арто своему другу Жаку Превелю, поэту и смертнику: «Ужасная вещь приключилась со мной этим утром, месье Превель. Толпа мужиков мастурбировала на меня где-то между Ливаном и Сирией».

А на меня — между Россией и Израилем.

А ещё Арто говорил: «Каждый раз, когда мужчина и женщина предпринимают половой акт, они обворовывают меня».

Да, да!

Но я хочу говорить сейчас о Превеле, а не об Арто, хотя Жак Превель известен именно своим дневником «В компании Антонена Арто», где он документировал встречи с умирающим гением в последние два года его жизни (1946–1948).

В те дни Арто большей частью танцевал, кричал, писал, спал или сражался с воображаемыми чудовищами.

А ещё он однажды угрожал Превелю ножом, требуя, чтобы тот немедленно ответил на вопрос: «В каком сейфе прячется Бог?»

Но больше всего Арто был озабочен опиумом и требовал, кланчил, заклинал принести ему лауданум, который, по его словам, даровал ему бессмертие.

Арто затмил Превеля при жизни и стёр память о нём в гробу, хотя Превель и сам был гениальный поэт.

Он оставил три скупых стихотворных сборника, изданных им за свой счёт (усритесь, издатели!).

Творчество Превеля — не поэзия, а анти-поэзия, сверх-поэзия, недо-поэзия, после-поэзия.

Превель писал стихи так, как если бы они никогда не писались до него.

Его поэзия не подчиняется никаким правилам, ни к чему не относится, не знает ни рифмы, ни образности, ей чужды синтаксические нормы и инновации, она игнорит мелодику.

Эти стихи отрицают тысячелетний имперский канон мировой поэзии.

Вот пример:

Что я могу сказать

Так это то что я жил без понимания чего-либо

И что я жил без искания чего-либо

И что это вытолкнуло меня на самый край
До предельной раздетости

В этом «программном» стихотворении — отчаянная готовность выйти из мира знания, умения и рассуждения, удалиться на самую дальнюю оконечность языка и пребывать там, не ожидая спасения.

У?

Превель ждёт от своего читателя, чтобы в нём проснулся атавизм инфузории-туфельки, и требует от читательницы сорвать с себя все гнилые покровы нажитой культуры и мышления.

А!

Читать Превеля означает читать его протухшие потроха, кровь и сукровицу, вяленое мясо, содранное с костей и шмякнутое на страницу вместо стихотворных строк.

Как в случае с пророком Иезекиилем, от нас требуется не читать, а поедать свиток и ужасаться его горечи во рту.

И никакой тебе, бля, пользы, никакого блага, никакого наваара, никакой осанны, никаких любезностей.

Этот трансцендентальный нигилизм — обнажение без соблазна — вызван тёмной необходимостью неуклонного разрушения себя: раз и навсегда.

Ребёнком я был удивлён
Обнаружив себя в себе
Быть кем-то среди других
И всё же быть лишь собой

Позднее я встретил себя
Как кого-то давно умершего
Кто возвращается чтоб рассказать свою историю

Этот труп во мне завещал мне своё прошлое
И я стал чужим и себе
И всем
Живя через него
Отвечая за его чуждую тяжкую весть

И Страх пришёл
Из моего изгнания и пустоты вокруг
Из звука моих слов не достигающих никого
Из моей дружбы непонятой и брошенной

Я считал тех кто пришёл
Я считал тех кто ушёл
А кто остался уйдут

Превель умер от туберкулёза в возрасте тридцати пяти лет.

И вот что я хочу сказать: у него вроде бы уже нет нужды ни в фантазме, ни в фабрикации симулякров — он разделся до гола, снял последнее исподнее.

И что тогда?

Да вообще ничего.

В ходе этого безмолвного, немзыкального, одинокого, антиэротического стриптиза поэт усаживается на самый маленький стульчик в самом тёмном углу Ада и всматривается во мглу.

И вот что он шепчет мне:

Я устал от этого увядающего тумана
Я устал от этого мучения
Я воображаю любовь в которой я мог бы жить без воя
Я воображаю страну где могу умереть без прискорбия

А ещё он сказал: «Нужно работать до конца времён. Нужно переоткрыть Слово и Жест».

И: «Я с вами в земле мертвецов».

Амок!

Я тоже там, Превель!

Мой мёртвый бог.

Но он хочет родиться заново!

Ха!

Превель обожал Арто.

А Арто сказал, что любит Превеля как своё мертворождённое дитя.

Да.

И я люблю тебя, Жак Превель, мой брат по мертворождению и падению в сортир публичного дома-ада, где Пьер Клоссовски — наш спаситель, наш вызволитель, наш мессия, наш сутенёр.

Девятое

КАК БАРБАРА ЕБАЛА ЕВГЕНИЯ

Я думаю, не нужно доказывать, что Клоссовски был существом, обуреваемым видениями.

То бишь визионер.

Ну и мыслитель.

И переводчик.

И рисовальщик.

И гистрион.

И кто-то ещё.

Но главное: визионер.

А ключевым его видением была его жена Дениз — в объятиях, в объёмах, в сексуальных актах, в соитиях, в клещах, в лапах, в щупальцах, в хваталках чужаков.

Трилогия «Законы гостеприимства» вся строится на одном сверхчеловеческом жесте протагониста Октава — стареющего теолога и коллекционера эротических картин: вручении, передаче, пересылке своей жены Роберты в постель своих гостей и посетителей.

Октав — alter ego Клоссовски, его пародия.

Ну а я, стало быть, — пародия, карикатура, имитация Клоссовски/Октава и их божественной комедии.

Отсюда нижеследующая история.

Итак.

После Москвы мы с Барбарой очутились в Любляне, столице Словении.

Жили там в закрывшемся магазине фототоваров, а мылись в спортивном зале поблизости.

Ну и?

Ну и к нам туда прилетел мой сын Женя — самолётом из Израиля.

Ёбс!

Жене в то время стукнуло уже двадцать лет, но он был девственник и вообще не знал, что ему предпринять.

А сейчас он монах францисканского ордена, то есть почти что пошёл по стопам Клоссовски, только Клоссовски доминиканским или францисканским монахом так и не стал.

Я поразился, увидев Женю в Словении: ростом он вымахал под Илью Муромца, но в остальном был существом незрелым, неискушённым, инфантильным и сырым.

А я и сейчас такой — и таким помру.

Короче, мы с Барбарой решили Женю просветить, подтянуть, дать нужные знания, воспитать и умудрить.

Мы рассказывали ему про Фуко, Делёза, Ницше, Фурье, Маркса, Кропоткина, Бахтина и Агамбена, а также про сапатистов, палестинцев и сквотеров.

Но я чувствовал, что этого недостаточно.

Поэтому мы решили смыться из прилизанной Любляны и поселиться на каком-нибудь раздольном острове в Хорватии.

Ну и?

Ну и сказано — сделано: обзавелись палаткой, спальным мешком, складным ножом и термосом, сели в рейсовый автобус и в конце концов очутились на острове Хвар — самом лучшем в космосе.

Там было клёво: сентябрь уже наступил, но солнце жарило, туристы разъехались — боги нам споспешествовали.

Мы поставили палатку недалеко от кемпинга, где принимали душ и покупали хлеб.

Дни проводили на пляже, купаясь, трахаясь (я с Барбарой) и обучая Женю плаванию.

Так продолжалось до октября, когда пошли дожди.

В палатке стало неприветливо и даже скованно.

Женя приуныл и заскучал по своей маме и комнатухе в Израиле.

Словом: не то.

И тут мне пришло в голову преподать ему главный жизненный урок: теорему духовно-физиологического наслаждения.

Вах!

Я попросил Барбару переспать с моим сынком.

Упс.

Она уставилась на меня как на новопреставленного.

Но я упал перед ней на колени и умолял, умолял.

Как писал де Сад: «Счастье заключается не в наслаждении, а в желании; оно состоит в преодолении всех преград на пути к исполнению желания».

Именно так.

В тот момент все мои желания — или, говоря языком Клоссовски, импульсы — были сосредоточены на воображаемом любовном акте Жени и Барбары.

Я спал и видел их раздевания, их прикасания, их лобзания, их слюносмешения, их стенания, их притирания, их соития...

— Ха, — сказала Барбара и задумалась.

— Все мои силы, все импульсы, всё моё тело и душа требуют твоего с Женей совокупления! — взмолился я.

После некоторого колебания она сказала:

— Окей.

— Ур-ра!

Так я сумел трансформировать свой первичный тёмный психосоматический импульс в живой и подвижный фантазм — а потом в своего рода tableau vivant.

Я хотел увидеть платоновского Андрогина, эти его.

И мне это удалось, твою мать.
Женя, разумеется, ни о чём не догадывался.
Барбаре предстояло соблазнить его.
Вечером тучи сгустились над Адриатикой.
Мы втроём поужинали сыром и булками.
Затем Барбара сказала моему сынку:
— Я хочу тебе кое-что показать.
И он вдруг покраснел.
А она что-то прошептала ему на ухо: опс!
И они отправились в палатку, а я пошёл гулять.
Внезапно поднялся ветер, крупные капли упали с небес.
Я подумал: «Буря, гроза, шторм, ливень, торнадо, шквал,
смерч, буран начинается».
И вернулся к палатке — подкрался к ней на цыпочках.
И услышал Барбару:
— Вот он и просыпается...
Я видел только их тени, ничего более — но и этого было
предостаточно.
О, тайфун, самум, циклон, суховей, смерч, торнадо, зюйд-
ост, норд-вест...
— Дай я его пососу, — сказала Барбара.
Женя промычал что-то невразумительное, вроде заклинания:
— Свекла да морковь, возбуди мою кровь, абрикос да банан,
подыми мой долган...
Их тени зашевелились и начали производить мелкие-мелкие
движения, от которых вся палатка задрожала, как бесноватая.
И вдруг крик:
— Айяяяаааааа!
Я не понял, кто кричал.
И тут грянул гром:

— А б-ор-гrrrrr-йееёрrrrr!
Казалось, небо устроило себе харакири — или все камикадзе
Японии низверглись на тихопомешанный остров Хвар:
— Жrrrrrrr-онг!
С выси хлынул потоп.
Палатка поплыла прочь от меня.
Я охуел.
Всё вокруг исчезло в чёрной, зелёной, антрацитовый,
угольной, изумрудной, нуаровой, травяной, аспидной, малахитовой,
агатовой, фисташковой хляби, ети её.
Две тени выпрыгнули из палатки и понеслись прямо на меня.
Нет — это была одна тень!
Да: ПЛАТОНОВСКИЙ АНДРОГИН.
На один только миг, в вспышке молнии, я увидел это примордиальное
чудовище, колесом прошедшее вокруг всея Земли, образуя новый,
прочерченный малафьей меридиан.
Так мой сын Женя потерял свою девственность.
А я на секунду избавился от себя, постылого.
Вот за это я и обожаю тебя, Пьер Клоссовски, мой святой
сутенёр!

Десятое

ЖИВОЙ МОНЕТОЙ, БЛЯДЬ

По словам Мишеля Фуко, эссе Пьера Клоссовски «Живой монетой» (1970) — «величайшая книга нашего времени».

Примерно так же думали Жиль Делёз и Феликс Гваттари, Жан-Франсуа Лиотар и Жак Деррида.

В этой книжечке — трагичнейшей из когда-либо написанных травестий — Клоссовски воображает стадию промышленного производства, когда производители получают от потребителей оплату в виде так называемых «объектов чувствования», а не денежных единиц.

Ни хуя себе!

Объекты чувствования — живая человечина.

Иными словами, люди, вступая в отношения производства и купли-продажи между собой, сами превращаются в валюту, в монету, в деньги.

Работодатели платят своим рабочим-мужчинам живыми женщинами; женщины-работницы получают оплату живыми юношами... ну и так далее.

И это вовсе не рабство и не проституция.

Нет, люди добровольно становятся живой монетой, поскольку они, совсем как червонцы, луидоры или доллары, являются источником вожделений, аффектов и похоти — генераторами желания и наслаждения.

И это, как утверждает Клоссовски, совсем не фантазия о будущем: таково положение дел в современном капитализме уже сейчас.

«Вся нынешняя промышленность, даже если она не буквально прибегает к подобному обмену, зиждется на форме торговли, опосредованной знаком косной валюты, которая нейтрализует природу обмениваемых объектов. То есть здесь царствует симулякр торговли живой монетой», — пишет многомудрый Пьер.

Таким образом, эссе Клоссовски — это исследование денежной экономики, ставшей симулякром или пародией экономики страстей.

Вот так: мёртвые боги вдувают человеку дыхание в анус, а вовсе не в рот!

Прочитав «Живой монетой» и работая над книгой «Анти-Эдип», Делёз написал Клоссовски: «Вы вводите желание в инфраструктуру или, наоборот, хотя это одно и то же, вы вводите категорию производства в желание, что видится мне крайне важным; это единственный способ преодолеть стерильный параллелизм Маркс — Фрейд, деньги — экскремент. Как всегда, я следую за вами».

Вот так.

Разрабатывая свои базовые концепты импульса, фантазма и симулякра, Клоссовски применяет их к новому полю исследований — к социоэкономике.

Основной тезис эссе: экономические нормы суть выражение и репрезентация импульсивных внутренних сил.

И вот что зловредно и пагубно: в современном обществе фантазм ставится на службу капиталистическому накоплению, а также нормализации толп и отдельных индивидуумов.

«Эмоция, как и труд, продуктивна, — пишет мой сутенёр. — Истинный производитель и потребитель вовсе не индивид, но скорее его импульсивные фантазии. Пафос — вот первый

производитель, первый изготовитель и первый потребитель чего бы то ни было».

Ух ты.

Сперва фантазм, а затем и живое тело с его мордашкой, сиськами, жопой, пиздой, хуем и яйцами — единица обмена, реалия сделки, счёт-пересчёт, валютный курс, чейндж, свинг, трейд.

Как сказал Стендаль: «Многим удаётся продать то, что они не могут подарить».

Или как Ницше сказал: «Никто не хотел её как дар, поэтому ей приходилось продавать себя».

Эссе «Живой монетой» открывается констатацией того, что «промышленная цивилизация проклинается за опустошение аффективной жизни», твою мать.

Тем не менее эта цивилизация сама есть продукт определённых аффектов и их сочленений, чёрт подери.

Согласно Клоссовски, в ходе мировой истории разные комбинации аффектов и импульсов привели к сотворению «органического и психического единства субъекта», а экономика поддерживает это единство как протез.

Речь идёт о так называемой идентичности.

Индивид в его устойчивой идентичности, то есть в психогражданской целостности, в согласованности аффектов и импульсов, может существовать только благодаря поддержке институтов и технологий общества.

А это гнусь, гусь!

Почему?

А потому, что эти же институты и технологии подавляют другие — антисоциальные импульсы.

Я по себе знаю: подавление моих заветных импульсов в полицейском социуме — ежедневная операция.

И я сам в этом бесчестии участвую.

Я хочу подарить себя богам, а вместо этого должен продавать свои лубки дуракам.

Чтоб купить бутерброд.

И Антонен Арто это понимал, но так и не научился себя продавать.

И Жерар де Нерваль, и Катулл...

И я.

Подавление живых импульсов происходит не только в диктаторских или тоталитарных обществах, но в любой ёбаной демократии, в любой уссанной Швейцарии!

Так что не надо зря галдеть, Влад. Сорокин, Мих. Шишкин, Мар. Гельман, Эмм. Макрон и сотоварищи.

Лучше почитайте Клоссовски, друзья.

На вопрос Делёза и Гваттари в «Анти-Эдипе»: «Почему люди борются за своё порабощение так упрямо, как если бы они боролись за своё освобождение?» — Клоссовски отвечает: «Потому что импульсы сами творят инфраструктуру социума с его тюрьмами, психушками, школами, казармами, асфальтовыми дорогами, церквами и биржами».

В мельтешении импульсов зачастую нет никакой свободы, вашу мать.

Импульсы — пособия правительства.

Они нацелены на выживание-с.

Но!

Есть одна лазеечка-с.

А именно-с.

Можно ведь и не превращать себя в законченного индивидуума, как почти все вокруг-с.

Арто, например, не превратил себя в индивидуума.

И его друг Превель.

Они знали: законченный индивидуум — это психиатр Жак или полковник Краг, мясник Шмак или писатель Хряк.

А они, Арто и Превель, не индивидуумы, ибо подвергли себя диссоциации и деформации, расщеплению и разветвлению, разборке и распорке, рассортировке и распаковке, истлеванию и выжиганию, сокрушению и повреждению, расторжению и умножению, дезорганизации и ликвидации: они себя торпедировали и декомпозировали.

Вот так-то вот-с.

«Взять свою декомпозицию в собственные руки» — именно эту возможность и предлагает охальник Пьер: не как крушение или спасение, а как демоническую увёртку, божественный хохот, артистический ход-исход.

Иными словами: отказаться от всякой идентичности.

Да-с.

Вот за это я тебя и целую во все места, мой дорогой сутенёр!

Одиннадцатое

ПЕРВЕРТ

Лет в пятнадцать я попробовал отсосать у самого себя.

Была не была!

У меня получилось — не с первого раза, но получилось-таки.

Помню вкус той малафьи: сладкий с солёным вперёбой.

Ещё я тёрся о своего друга Лёку Роденко — а он об меня.

И мы оба сливали эякулят.

Когда я начал трахаться, то почти не кончал в пизду.

Мои девушки — у меня их было немного, но все в масть, — предпочитали, чтобы я изливался на их живот или лик.

Ну и в рот.

Я тоже ставил это выше пизды.

У меня весьма рано оформилась фиксация на сладострастный аффект.

А репродуктивную функцию я презирал.

Как писал де Сад: «Красивой девушке надлежит всё время совокупляться, но ни в коем случае не рожать».

Я своего сына зачал от скуки и тихого отчаяния.

Мне тогда показалось, что я ни на что не способен, кроме как на производство такого же бздуну.

А когда сын появился на свет, я потерял к нему всякий интерес.

Вот так: с молодых ногтей перверт.

Согласно Пьеру, учителю моему, перверсия — любая активность, приостанавливающая репродуктивную цель.

Деторождение воспроизводит государственную и националистическую идеологию, мать её.

Все мы видим результаты человеческой прокреации: вавилон тления, греция недоразумения, рим грабительского высокомерия, русь мёртвых душ, самодурства и духовного отупения, азия увёртливости самовластия, европа подчинения небесных святых державству мира сего, африканское кровопускательство, американское самоуправство и насильничество, еврейское начётничество и накопительство, китайское законничество и безропотное повиновение, индийское задымление, и вообще всё это мировое владычество нагайки и виселицы, электрического стула и компьютера, палачества и предательства, пассивного нигилизма и безмозглого неистовства — всесветное слепое разрушительство и властолюбие, скорое на месть и разъярение, исступлённо растаптывающее всё весёлое и самобытное, странное и детское, девственное и необузданное.

Вот так-то вот.

Клоссовски противопоставляет этой мерзопакости перверсию: фиксацию на сладострастной эмоции в ущерб прокреации.

Сладострастная эмоция инвестирует свою энергию не в будущих полицаев, стерв и мучениц, а в блажное привидение, в заветный образ, в сокровенное шоу за сомкнутыми ресницами — в фантазм.

Но на этом дело не кончается.

Фантазм требует некой реализации — своего внешнего проявления, пришествия, манифестации.

Это пришествие и есть симулякр — идол, истукан, произведение искусства, кумир, кукла, божок.

Симулякр, по мысли Клоссовски, это продукт извращённого, девиационного, перверсивного фантазма, ети его.

Но не стоит обольщаться: власть, капитал и общество неустанно пытаются поставить фантазм на службу себе.

Вся промышленная продукция — автомобили, самолёты, холодильники, ботинки, трусы, баллистические ракеты, пулемёты, домашняя утварь, небоскрёбы и так далее — есть не что иное, как адаптированные и переорганизованные капиталом фантазмы, хе-хе-хе.

И нынешние произведения искусства тоже, мать их.

Усилиями власти (государственной, корпоративной, культурной, информационной, военной и финансовой) на месте одиноких фантазмов возникают так называемые «нужды индивидов» — товары, социоэкономические изделия.

Промышленность манипулирует человеческими страстишками, переводя оглашенный фантазм в желание производить и потреблять, коммерциализируя последние необузданные фантазии и делая их прибыльными для социума.

Если в прошлые времена на «дикие» фантазмы налагался запрет, то ныне капитал избегает цензуры, а наоборот — настаивает на накоплении, избытке и перегрузке как материальных товаров, так и информации и культурной продукции.

Эта буржуазно-либеральная форма контроля и ампутации фантазматических аффектов работает наравне с авторитарными способами цензурирования и надзора.

И что же остаётся, чёрт побери?

Клоссовски говорит: остаётся только монстр.

Да, МОНСТР.

Монстр — тот, кто отказывается от единства своего сознания и своей чувственности, отрекается от связной индивидуальности во имя сладострастных фантазмов, играющих с ним и в нём.

Ух!

Монстр не желает ни производить, ни потреблять прирученные фантазмы толп, но настаивает на своих неподкон-

трольных и неукротимых obsессиях — как Арто, Ницше или де Сад.

Ах!

Индивид становится монструозным тогда, когда согласие составляющих его элементов распадается в пользу обуревающих его призраков — фантазматических импульсов.

Симулякр — будь то произведение искусства или странный, несуразный и никому не нужный амулет, фетиш, оберег, штукавина — это не товар, формирующий экономических индивидов в обществе, а реализованный фантазм, разрушающий индивида и превращающий его в анахронистическое чудовище.

Ой!

А вы, современные писатели и художники, не монстры и не диковины, а уёбища социокультурного муравейника, плодящего войны и перенаселение.

Вы — торгаши.

В жопу вставьте свои карандаши.

Мне не нужны ваши фетиши.

Ферштейн зи?

Я не с вами, а с моим дорогим сутенёром Пьером Клоссовски, ебать вас в ноздрю.

Поэтому я монстр.

Двенадцатое ДА, МОНСТР

Вспоминая всё сотворённое мной в жизни, я думаю: «Монстр, аспид, каракатица».

Никогда не считая и не именуя себя художником, я лизал в галерее пизду славной девушки (без разрешения и к ужасу галериста Гельмана), срал на вернисажах и лекциях философов, плевал на кураторов и художников, ломал выставочные инсталляции, швырялся яйцами, кричал петухом на дискуссиях, показывал непристойные жесты и обнажал жопу, яйца и хуй в почтенной аудитории, кудахтал и пукал во всеуслышание, переворачивал подиумы, рисовал фломастером на чужих физиономиях, хохотал как помешанный, изображая из себя люциферического блаженного, представлялся Аримановым узником, Иисусом Христом на кресте, Уленшпигелем, Павлом Фёдоровичем Смердяковым и князем Мышкиным, покрывал стены музейных сортиров педерастическими граффити, целовал взсос Денниса Хоппера — и всё это так, чтобы никто меня не полюбил, не заужавал, не признал, боже упаси.

То есть я товаром ни в жизнь не сделался.

Именно поэтому я сейчас совершенно один на чердаке с моей Барбарой, никто и нигде, не пришей кобыле хвост, чужой, лишний, ни к селу ни к городу, как собаке пятая нога, отщепенец и бросовый беспаспортник.

При этом все мои недопустимые, глупые, ничтожные, вздорные, ювенильные, антицивилизационные действия никогда не были нигилистическими или циническими, потому что я, по сути, материалистический идеалист.

Я всегда, даже в отчаянии, вижу перед собой свой идеал, свой фантазм, свой образ, свою мечту — и она совершенно реальная, так что я могу ухватить её за задницу.

Имя ей — Девочка-страстотерпица, Сонечка Мармеладова, Магдалена Машенька, Лолита-дурочка, Лариса Смердящая, Варвара-пятница, Афродита охувевшая, Манон бесноватая, Сучка блаженная, Кошечка — жертва аборта доктора Айболита поганого...

То есть мой фантазм всегда со мной и во мне!

Ай...

Нет, вру.

На самом деле я целую вечность — слишком долго! — был пуст, как бутылка без послания.

Или меня заполняли вонючие дискурсы: левая мутотня, бя.

О, Венера и Дионис!

Моя душа оказалась негодим убежищем для ангелов и демонов: они на минутку или на часок заселяли меня — и уносились прочь, сочтя сие пристанище говённым и аховым.

А ведь Клоссовски вслед за Гермесом Трисмегистом говорит: хорошо, когда демоны населяют тебя.

Почему?

А потому, что демоны есть жизненные силы в их крепчайшей интенсивности.

Вот: «Демоны — это импульсивные силы в процессе их метаморфозы и вечной трансформации. Демон вовсе не противоположен божеству, но является его двойником, его подобием, чья похожесть на божество столь велика, что уже невозможно отличить самозванца (Люцифера, Сатану) от истины (Бога, Христа). Присутствие демонов в душе означает ликвидацию принципа идентичности: за каждой личиной прячется не лицо, но ещё одна личина, маска, образина, ви-

димось. И тут невозможна демистификация, а только всё новая и новая демоническая мистификация».

Такова игра демонов.

И богов.

И богинь.

Короче: ПОЭЗИЯ.

Блоковская Незнакомка, эти её.

А современный человечешка брошен демонами — и страдает от душевного вакуума, от пшика, от прыща в пустоте и склизкого зияния.

Власть тем временем заполняет пустоту товарами и информацией.

Это очковтирательство и мошенничество.

Нужны демоны и ангелы, нужны весёлые силы из космоса, чтобы вывести человека из товарной пустоты и зги.

Йес!

Это хорошо понимал Джорджо Моранди, рисуя свои чаши, бутылки и скляницы.

В них заключены души ангелов и демонов.

А на рисунках Клоссовски демоны и ангелы уже вырвались на божий свет и предаются любовным занятиям.

Браво, Пьер!

Когда демоны вселяются в меня, словно ослы непослушные, я, двурушник ночи и дня, возношусь и падаю, как зверёныш с каучуковыми крыльями, теряя всё своё мелкое и слишком человеческое, то бишь мнимую целостность и ложную идентификацию.

Вот тогда-то я и становлюсь монстром, распоясавшимся дураком, хулиганом, ангелом-истребителем, страшилищем и посмешищем, плагиатором, гистрионом, шершнем и уёбищем.

Ени вони се и тся!

Мцэх хици лам ма цукэ!

Пандемониум — спасение!

Для гениального Клоссовски боги и богини — вовсе не проекции человеческого воображения, но силы космоса и хаоса, вторгающиеся в сердцевину человеческих существ и выражающие суть блаженного апокалипсиса, бюджетлянского имя которому: мирсконца.

Ну а художник есть тот, кто умудряется выставить демонов и ангелов напоказ, фабрикуя симулякры, хо-ха-хе.

Только благодаря симулякрам мир и может снова стать сказкой, а не парашей, как сейчас.

Но для этого современные художники должны враз помереть, как хохочущие божки, и заново родиться на свет — с гостеприимными душами, пригодными для проживания демонов.

Куньки ли тюк!

Пандемониум — лупанарий ангелов и демонов, а не сумасшедший дом профессора Стравинского.

Моська, ты — леопард!

Живи!

И избавь!

Демон — не враг Бога, а сам Бог, прикинувшийся дурачком.

Nihil contra Deum, nisi Deus ipsi.

Ничто не против Бога, если не сам Бог.

Так учит мой сутенёр, и за это я готов валяться у него в ногах, как сладострастная блядь или кот Бегемот, и целовать его ботинки, купленные в допотопном парижском бутике.

Тринадцатое

НИЦШЕ И СМЕХ БОГОВ

Для нас, дезертиров и беглецов, нет ничего более (не)уместного, (не)нужного, (не)актуального и своенременного, чем анализ наследия Ницше, проделанный Клоссовски в его книге «Ницше и порочный круг» (1969), а также в ранней лекции «Ницше, политеизм и пародия» (1957).

Дух захватывает от ясновидения Пьера и его понимания ницшевских богов и их Вечного Возвращения.

Боги, согласно Ницше, никогда не умирают просто так: их убивают, нарезают на кусочки, душат, хоронят заживо, выпускают кишки, заклёвывают, побивают камнями, закалывают, сталкивают со скалы, распинают, топят в кипящем масле, сжигают на костре.

Более того: «Когда боги умирают, они претерпевают сразу несколько смертей».

Так говорит Ницше, знавший богов так же интимно, как свой пуп.

Дионис был расчленён и съеден титанами, Осирис брошен в Нил и накормил собой рыб, Бальдр погиб от дротика, Иисуса распяли на кресте.

Да, да.

Но, как сказано, большинство богов умерло от хохота: когда один из них сказал, что он, и только он подлинный бог, остальные надорвали животики.

Ха-хо-ху!

А что случилось с тем, который считал себя единственным?

Он поверг человечество в ничтожество: в кишках монотеизма, по версии Ницше, возобладали один низкий и убогий импульс — ресентимент.

Ёбс!

Человек превратился в раздражённую, мстительную, злопамятную, кровожадную уродину, ревниво блюдущую верность своему единому божеству и преследующую всех еретиков и инакомыслящих.

Единоличный бог — гарант фиксированной идентичности, национальной принадлежности, гражданской ответственности и тому подобной блевотины.

Поэтому смерть христианского бога в девятнадцатом столетии — обнадёживающее событие, да.

Впрочем, атеизм — наивысший акт нормативного разума — всего лишь завершение единобожия, поскольку заменяет целостность единственного божества целостностью человеческого «Я», то бишь узаконенной индивидуальной идентичностью.

Вот так.

Смерть бога, о которой говорит Ницше, не имеет ничего общего с целесообразным и деловитым атеизмом чекистов и маклеров, а утверждает нечто совершенно иное и поистине скандальное: ПРИХОД АНТИХРИСТА.

Ахтунг!

Полундра!

Восторг!

Антихрист возвещает истинную смерть Бога-единоличника, упразднение мира менеджеров, поругание авторитетов и их прислужников, разложение персоны-личности-индивидуума, развешествление медицинской телесности и полную метаморфозу языка, который с этого момента выражает только интенсивности, только кипучести, только напряжения.

Вот так.

Дионис!

Бромий!

Вакхий!

Дендрит!

Дигон!

Диметор!

Дифирамб!

Ией!

Эван!

Иакх!

Мир Антихриста космичен и безличен, комичен и сверхличен, в нём нет деления на животное и человеческое, в нём действуют не индивиды, а сингулярности — динамичные и скользкие, плясовые и замирающие, пронизывающие друг друга и исчезающие, прорастающие и пенетрирующие, многократно рождаемые и многожды погибающие.

Это не социум веб-стадного и технотабунного человечества, а стихия праварваров, сверхмоллюсков и недонебожителей, ангело-демонов, способных на порождение новых богов и на сатанинский смех, изничтожающий каждого, кто посмел претендовать на уникальность и единственность.

Таково видение антихристианской дионисийской теологии, обнаруженной Пьером Клоссовски у Ницше и у де Сада, а также у Гермеса Трисмегиста и в древней демонологии, а заодно и в театральной мистерии.

Ну а я-то тут при чём?

Хо-ха-ху!

Неужели я предаюсь подростковому интеллектуализму — и всё?

Это ведь мой жанр, а?

И для чего это?

Чтобы хоть одним пальцем левой ноги (или кончиком хуйка) погрузиться в мир имманентных импульсов, соприродных человеческой душе и божественному космосу?

Нет, этого маловато для меня.

На самом деле я хочу стать телом-без-органов.

Антихрист, помоги!

Ещё раз стать телом-без-органов.

Помоги, помоги!

Хотя бы под самый конец.

Хотя бы на крыше того фашизоидного здания (цивилизации), с которого я сигану в Мировой океан, чтобы воссоединиться с бесконечными Афродитами.

Ведь именно об этом говорит Пьер.

И за это видение и видение, за это озарение и постижение, за это толкование и вразумление я бью челом перед тобой, мой сутенёр!

Четырнадцатое

СОДОМИЯ И ЯЗЫК

В эссе «Живой монетой» Клоссовски говорит: «Нет никакой разницы между фабрикацией полезного объекта вроде баллистической ракеты и созданием такого симулякра, как Венера Каллипига (Дивнозадая), — за исключением того, что резоны двух этих неэкономных экспериментов противоположны друг другу. Единственная польза от баллистической ракеты — посеять панику в мире чистых расчётов, тогда как Чудножопая Венера есть смеющаяся физиономия бомбы, превращающая её полезность в издёвку».

Классно сказано, индейский Бог!

Клоссовски — гений, умудрившийся не просто уйти из литературы в театр (вариант: кино) или из театра в литературу, ища новые литературные или режиссёрские стратегии, как многие в XX столетии, но кто равно удалился и от того и от другого, чтоб приблизиться к небывалому: фантазматическому анахронизму, бля.

В последние тридцать лет своей жизни он погрузился в «немотизм» и творил атаквистические рисунки-симулякры, овеществляя свой главный фантазм — божественную Роберту-Дениз.

Великолепный Артюр Рембо тоже удалился от прозы и поэзии, но не нашёл опоры в своём «сезоне в аду» и оказался в лимбе без нимба и нимфы, так что утонул в собственной лимфе.

Клоссовски же со своим демоном (Бафометом) выяснил все отношения — и рисовал, словно затаившийся глухонемой.

Уйдя от поганого человечества.

Как это здорово!

И что ему помогло?

То, чего не чуждался и Рембо: содомия, сестра моя жизнь.

В книге «Сад, ближний мой» Клоссовски говорит: «Нормативность рода человеческого физиологически выражается в подчинённости всех жизненных функций закону самосохранения и размножения, что напрямую связано с необходимостью выражения и продолжения себя в языке».

Этот удел скучен и отвратителен — он служит интересам государственной власти и капиталистического накопления.

Из этого логически следует, что содомия, ставшая одной из важнейших перверсий де Сада и всего его универсума, является противоядием против всемирной отравы канонизированного воспроизводства индивидуумов.

Иными словами, ебля в очко есть химера демонической духовности, вызволяющая живую тварь из тенет полицейской, медицинской и какой угодно нормальности.

Эврика!

Содомия — жест, направленный против закона продолжения рода и заодно против неумолимости языковой каторги.

Тут я должен рассказать кое-что о себе.

Уже года три, как мы с Барбарой входим и выходим только в заднюю дверь.

Ну и в рот.

Это похоже на революционного крота, роющего подземные ходы — прочь из Истории.

Или на форель, разбивающую лёд.

Что-то подобное, наверное, испытывают хамасовцы, копая тоннели под Святой землёй.

Подземелья Ватикана, твою мать.

Барбара использует чернокожий каучуковый дилдо, проникая в мой задний проход.

А ведь у меня геморрой.

Но это лишь разжигает наслаждение, ха-ха-ха!

Ох.

Помоги нам, боже Эрот, помоги нам, Приап, помоги, Гермес и сын его — Гермафродит!

Помоги нам, любовник Гермафродита бог Дионис!

Помоги нам и ты, Салмакида, — нимфа с глубоким пупком.

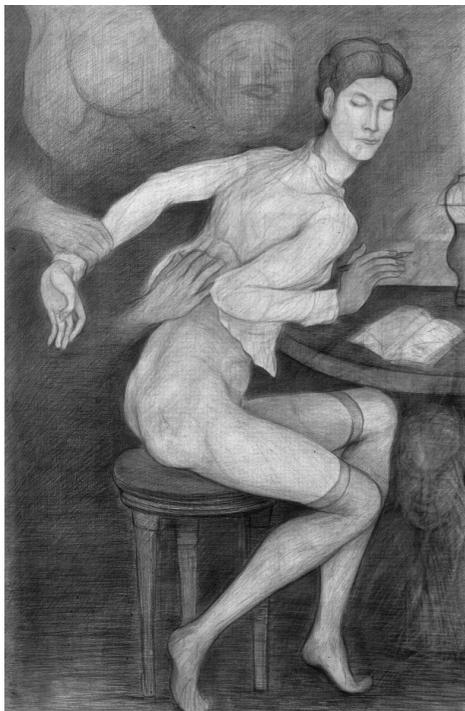
Анальная страсть — райская сласть.

Как фиги, как винная ягода инжир.

Когда я ебу Барбару в жопу, то шепчу в забытьи слова, обращённые то ли к моей возлюбленной, то ли к Клоссовски, то ли к Мелвиллу, то ли к Бафомету, то ли к Рембо, то ли к Лотреамону, то ли к Дениз, то ли к Роберте, то ли к Мандельштаму, то ли к Хлебникову, то ли к Заратустре, то ли к Иеремии, то ли к де Саду, то ли к Марине Цветаевой, то ли к Александру Введенскому, то ли к кому-то совсем неизвестному, то ли к ангелу, то ли к демону, то ли к Гермесу Трисмегисту, то ли к Персефоне, то ли к Этне, то ли к Везувию, то ли ко всем богам и богиням одновременно:

— Афродита Каллипига, Венера моя Дивножопая, шхера моя шахерзадова, срандель моя сладострастная, дыра моя медвяная, станок мой янтарный, шумовка моя шамаханская, глубинка моя голубиная, топка моя томлёная, мягкое место моё сладосраное, задница моя заиндевелая, пятая точка конечная, дупло моё доподлинное, сопло соплеменное, гузно моё баргузинное, карачун мой карамазовский, попца моя поцелуйная, шоколадница моя шершавая, усест мой сестринский, провинция моя провиденциальная, экватор мой оракульский, бздея моя безвозмездная, сиделка моя непоседливая... ну и так далее и тому подобное.

Таким образом я выхожу из концентрационного лагеря человеческого речения, из подлой языковой фабрики, из вербальной зоны сектора Газа или Калифорнии, из москов-



1976

ского словесного терзания, из всей этой коммуникативной исправительно-трудовой колонии, из информационного пенитенциария, из лингвокультурного заключения, из литературного узилища, из дискурсивной бастилии, из понятийного политизолятора...

Вот так-то, Пеппи Длинный Чулок.

Вот так-то, питон Каа.

Вот так-то, дикая семейка Торнберри.

И за это я обнимаю тебя и припадаю к обоим твоим полупшариям, мой обожаемый сутенёр Пьер!

Пятнадцатое

АПАТИЯ, ИЛИ УНИЧТОЖЕНИЕ СЕБЯ И ДРУГИХ

Маркиз де Сад писал вовсе не о том, что творилось у него в голой голове.

Нет, это его голая голова вдруг наполнилась окружающим миром: он, как белая кость, как рыцарь, как гостеприимный хозяин, как истинный аристократ, пригласил в свою голую башку мир, в котором ему пришлось родиться и жить, — и охуел.

Это был мир абсолютного беспредела и омерзительного насилия, прикрывающийся лживыми моральными нормами и подлыми наставлениями.

И де Сад, оборзев от всего этого, срезал и швырнул самолично отрубленную голову в толпу, в гущу людей, во Францию, в Европу, во всю эту мировую катавасию, чтобы нанести ей смертельный удар.

Ух!

То же самое, кстати, касается и Арто: не он, конечно, сошёл с ума, но мир вокруг него, а Арто это просто диагностировал — не как психиатр, а как шаман и шарлатан, как гений и тронутый (богами), как духовидец и дадаист.

«Ван Гог, самоубитый обществом» — это не опус, не слова, а беззубая, надорванная, истощённая башка Арто, шваркнутая в читателей, чтобы показать им, дуракам: концентрационный лагерь вовсе не инновация нациков, а всё окружающее.

Ебать тебя, Париж, ебать тебя, доктор Фердьер, ебать тебя, Родез, ебать тебя, Иври-сюр-Сен, ебать тебя, Господин Бог.

Но вернёмся к де Саду, мать его.

Как известно, едва ли не центральным концептом его универсума является концепт апатии.

Апатия — психосоматическая самодисциплина, философская практика, благодаря которой страстный, направленный вовне, агрессивный импульс либертена должен оставаться на высочайшем уровне, чтобы воспрепятствовать возвращению морального сознания.

Yes!

Клоссовски говорит: «Практика апатии, предложенная де Садам, предполагает, что так называемая „душа“, „сознание“, „чувствительность“, „сердце“ являются всего лишь разными структурами единой концентрации импульсивных сил. Эти силы могут запустить в действие либо инструмент устрашения либертена под воздействием институционального мира, либо инструмент подрыва и восстания институций под напором внутренних сил».

Ops!

Таким образом, жизнь каждого «Я» определяется игрой двух типов давления: одно давление исходит из внешнего мира и направлено внутрь индивидуума, а другое истекает из индивидуума и направлено во внешний мир.

Иными словами: либо институциональные нормы разрушают (слабые) внутренние импульсы твари и формируют общественного субъекта с его моральным сознанием, либо (мощные) подспудные импульсы твари подрывают и сметают институциональные барьеры и ограждения.

Si!

Во втором случае речь идёт о неуправляемом теле-без-органов (тело либертена, восставшего, охувшего, тело де Сада и Арто), а в первом случае — о теле прирученной особи (гражданина, обывателя, подданного, какого-нибудь Фадеева или Пелевина).

Апатия нужна для полной сосредоточенности на подрыве и восстании.

Ну и вот.

В свете этих наблюдений и выводов Пьера я констатирую: моё тело-без-органов поругано.

Но я ещё готов на прорыв.

Жив курилка, сукин сын.

Когда-то мои импульсы вышвыривали меня по ту сторону общества с его лживыми законами и нормами.

Я буквально и демонстративно срал на всё.

И, глумясь, убежал из страны в страну, чтоб меня не схватили и не посадили в клеть, в кутузку, в казённое помещение.

В те времена мои импульсы и фантазии вырывались наружу и затопляли мир, как малафья моего сына Евгения на пресловутом острове Хвар.

Однако давление культурных институций и их уполномоченных (книгоиздательств и музеев, асфальтированных дорог и языковых условностей, квартир и прохожих, эстетических дискурсов и газетных новостей, случайных знакомых и авторитетных дядь), с которыми я то и дело сталкивался, привело к усталости от бегств и безденежности, изнеможению от вечных тревог и перенапрягу от потуг окончательного освобождения.

Мразь!

Но разве маркиз де Сад не был посажен на цепь в лечебнице Шерантон и разве тело-без-органов Арто не было разорвано псами-психиатрами?

Дрянь!

И всё-таки я знаю одно: Я НЕ ВАШ, СВОЛОЧИ.

А все Толики Осмоловские, все Джулианы Шнабели, все Викторы Ерофеевы, Салманы Рушди и Эдуарды Лимоновы — просто-напросто умзда, а не художники.

Умзда — понимаете?

А почему?

Потому что, как пишет Пьер, существует лишь одно из двух: либо сообщничество тварей посредством обмена тел, либо всеобщее проституирование посредством денежных знаков, твою мать.

Современные культурные деятели выбрали второе, бля.

А я — первое, эхма.

Шутки в сторону, дураки.

Я не ваш.

Я не тут.

И не там.

Меня вообще нигде нет.

Зато я помню про апатию.

Апатия — это когда ты видишь только одно: совокупление богов внутри тебя, несуществующего.

Ха-ха-ха!

Вот за это я и готов глотать не только твои нектар и амброзию, не только твою драгоценную малафью, но и твои сладкие ссаки, дорогой Клоссовски, мой сутенёр!

Шестнадцатое

КАК ПИСАТЬ?

И тут встаёт вопрос: как перверт может записывать свой опыт перверсии, если язык, на котором он пишет, — человеческий, слишком человеческий — и смердит?

Перверт — выблядок человечества, он не хочет, да и не может пользоваться языком, как все прочие.

Язык и коммуникация зиждутся на общих смыслах, словах и значениях, но перверт не способен на нормативную коммуникацию и не разделяет смыслы стадного общества.

По мысли Клоссовски, упорное стремление де Сада записывать монструозность перверсии на общедоступном наречии — парадокс и апория.

Говорящий перверт разрушает сингулярность своей перверсии, вступая в языковое общение.

И что тогда?

А то: точно так же как садовый либертен должен опять и опять повторять свои импульсивные, трансгрессивные действия, так и сам писака-маркиз вынужден безостановочно записывать перверсии, чтобы снова и снова воспроизводить трансгрессивную силу саморазвоплощения.

Амок, амок!

Клоссовски говорит, что слова де Сада представляют собой эхо стука в дверь языка, твою мать.

Этот яростный стук производит своей головой и всем своим телом пишущий монстр.

Бац, бац!

«Логически структурированный язык, с помощью которого де Сад выражает себя, становится для него такой же зоной ярости и возмущения, как и зоной нормативности», — утверждает Пьер.

Сочинительство, стремящееся зафиксировать невыразимое, перерастает в восстание против машинерии языковой фабрики.

Творения маркиза написаны на рациональном, даже расщудочном языке, но голос де Сада, звучащий по ту сторону этого языка, требует невозможного: уничтожения языка во имя сингулярной монструозной перверсии.

Ебать тебя в жопу, род человеческий.

Бац, бац!

Ну что ж...

Я тоже ненавижу язык, ставший инструментом тошных толмачей и писком смехачей-прихлебателей, превратившийся в трёп профессиональных лжецов, переходящий в лай вожаков и лапшу мудаков, в лепет стерв и трывдение ловчил, в жужжалово медиа, в гундёж мамаш и папаш, в трывдец торговцев и суесловие попов.

Языку — кирдык!

Поэтому я, как воробей или сверчок, никакой не писатель и даже не пишущий, не автор, не «я» и не «мы», не творческая личность, не сочинитель, не поэт, не рассказчик, не романист, не эссеист и не новеллист.

Я, дамы и господа, — эхоист, то бишь отзвук того самого стука в дверь языка, который производили своими головами и яйцами де Сад, Арто, ещё кто-то и, например, Превель.

Я слушал их стуки и звуки, я ловил их эхо-хо-хо, я пропускал его через свои кишки и выпускал сквозь задний проход или ноздрю.

Я рыгал этим эхом — и бздел.

На вопрос: «Как писать?» — я отвечаю: слюной, серой из ушей, соплями и паховой волоснёй.

Для меня, дурака, Кручёных — лучший русский поэт.

Он — это я в моменте надругательства-насмехательства над собой.

Он — душка-перверт.

Малютка-урод, живчик-монстр, каракатица-чмо.

Хитрая юркая вошь, сосавшая труп русского языка.

Он раньше всех догнал, что автор, будь то Пушкин, Достоевский, Карамзин, Лесков, Мандельштам, Хлебников или Блок, — обязательно профессиональный бздун.

Следовательно, автору надо сказать: «Пссст дыр бул щыл».

И повторять это на разные лады, пока автору не наступят кранты.

Бац, бац!

Одного Кручёныха в компании с Терентьевым и Фуко не хватило, чтобы закопать авторскую кодлу в навозном веществе.

Поэтому приходится пукать и мне.

— Пффффф!

Что же касается Клоссовски, то он показал, что речь де Сада — это дрожь, сотрясение, подёргивание и толчки, производимые снаружи языка, чтобы язык наконец открыл свою дверь.

Бац, бац!

Но язык так и не открыл.

Де Саду пришлось вышибать эту дверь — опять и опять.

Хрясь!

Хрясь!

И что он увидел, вышибив дверь?

Догадайся сам, дундук!

Тут комментарии, как говорится, не нужны.

Тот, кто стоит снаружи языка — вовне, на ветру, под снегом и дождём, комментариями пренебрегает, как де Сад пренебрегал в Бастилии ихней острожной жратвой.

Он хотел особую — самую вкусную и изысканную еду.

Он был аристократ.

Он и одежду требовал самую дорогую и щёгольскую, даром что сидел в тюрьме.

Клоссовски тоже любил хорошую обувь и бельё.

Что до нас, то Барбара суть моя правая туфля, а я её левая туфля — и нам нужны хорошие подмётки, чтоб быстрее текать.

Так же и Пьер.

Он не был ни членом, ни звеном, ни вертлюгом человеческой стаи, а прыгучей сингулярностью — и сбежал ото всех.

Прыг-прыг-прыг.

Дрыг-дрыг-дрыг.

На пару с Дениз.

Вверх-вниз, вверх-вниз.

И за это я уважаю его втройне и говорю: «Обригадо, мой дорогой сутенёр, да-да-да!»

Семнадцатое

ЗАКОН ГОСТЕПРИИМСТВА, ХА

Каково же было моё блаженное изумление, когда я узнал, что в центре всех художественных творений Пьера — рисунков, романов и повестей — стоят две неизменные фигуры: зрелая женщина и подросток-мальчуган.

Почему это поразило меня?

А потому, что я сам недоросль — и обожаю слегка потасканных жён.

Как сказал Жак Месрин: «Я стал жуликом, как другие становятся докторами, — по призванию».

А я по призванию чурбан, грезящий о Вавилонской фройляйн, о леди Годиве-сожительнице, о Мадонне-горгоне, о Венере-затейнице, о мадам-где-то-там.

И именно такую женщину — самку богочеловеческую, паву, шкоду, монахиню и монархиню — подарил мне сутенёр Пьер.

В «Законах гостеприимства» Роберта — жена Октава-теолога — достославная матрона с благочинно прикрытыми бёдрами.

И одновременно источник неутолимой похоти.

А Октав — перверт, монстр и реликт.

Самое неодолимое его желание, главный жизненный импульс — отдать Роберту своим гостям, чтобы они её сосали, лизали, кусали, мяли, разымали и трогали.

Ха-ха-ха-ха!

Чем незнакомее гость, тем сильнее позыв Октава вручить жену пришлецу.

Вот в каких словах Клоссовски рисует эту святую блажь: «Хозяин дома желает установить с приглашённым им в дом незнакомцем не случайную, а сущностную связь. Изначально эти двое не больше, чем изолированные элементы, и коммуникация между ними случайна: он, который верит, что находится далеко от дома в доме кого-то, кто полагает, что он у себя дома, — он, пришелец, приносит в этот дом только случайности своей натуры — случайности, которые и делают его незнакомцем в глазах того, кто принимает его со всем тем, что делает его лишь случайным хозяином дома».

Атас!

Октав стремится превозмочь эти случайности, даруя своему гостю Роберту-чудесницу с её сногшибательными ногами, плечами, шеей и лодыжками.

Но вот что замечательно: Октав хочет отдать жену не для того, чтобы от неё избавиться, а чтобы овладеть ей с максимальной силою — абсолютно, неограниченно.

Невероятно, но факт.

Тут в игру вступают два базовых мотива Клоссовски — фантазм, заключённый в самом имени Роберта, и трансгрессия, воплощённая в дарении Роберты приблудшим гостям.

Думаю, здесь уместно вспомнить некоторые экономические теории, основанные на превосходстве дара над прочими товарообменными операциями.

Разумеется, в голову приходит Батай, прочитавший Марселя Мосса и заключивший, что циркуляция изделий в форме даров (потлач) создаёт систему обмена, предшествующую и превосходящую экономику, основанную на идентичностях и эквивалентных значениях.

Но я ведь подросток и дурак — зачем мне впутываться в учёные интерпретации?

Я просто хочу спросить: а почему все люди не поступают, как Октав?

Это ведь чистое наслаждение!

Я вот, например, подарил Барбару своему сыну Евгению — и кайфовал!

А ещё когда-то в советской древности я отделался от квартиры, от книг, от мебели, от своих родителей — и стал вылюдью.

Это было так захватывающе!

Да, я — вылюдь, а вы — кто?

Люд?

Так почему же израильский люд не подарит свои земли палестинским беженцам и не разбредётся по миру, как Вечный жид, Элиас Канетти и Вальтер Беньямин?

Был же на свете Алексей, человек Божий, родившийся в богатой и знатной семье, но раздавший своё имение голышам и бродивший босиком по холодной и жгучей земле, чтоб умереть никем.

Он был рад упасть в руки Господа, как древесный плод.

Так почему же русский люд не отдаст Сибирь медведям и народу холикачук?

А?

Русские испытали бы громадное облегчение.

Нет?

Я уверен: Чехов, например, отдал бы Сахалин ирокезам не задумываясь.

А Шаламов — Кольму.

Шимпанзе.

А Лесков?

Отдал бы он Орёл народу чокто?

Или Достоевский, автор «Братьев Карамазовых»?

Подарил бы он Петербург скворцам?

Толстой мечтал всё своё раздать, но не успел.

А Набоков вручил русский язык Улитину.

Как пишет Пьер в эссе «Живой монетой», своём великом творении: «Тот, кто даёт нечто, не получая ничего взамен, всякий раз овладевает персоной того, кто получает дар, ничего не давая взамен; в результате он полностью отдаётся тем силам, которые лишь возрастают, а не уменьшаются благодаря дару, данному без того, чтобы получить нечто большее взамен».

Необходимо расколбасить всю современную экономику, чтоб на её место пришло даровое хозяйствование.

Ну.

Раз.

Два.

Три.

Свой фантазм — подари!

Но увы.

Пока что нации не готовы раздарить себя и перестать быть нациями.

Американцы, съезжавшиеся в Америку со всех концов земли — из Ирландии, Германии, Польши или Японии — хотели стать американцами с польскими или японскими корнями, а не просто кузнечиками или бабочками.

Евреи хотят быть евреями, а не араукариями.

Русские хотят быть русскими, а не либидинальными импульсами.

Немцы остаются немцами, а не фантазиями Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

А ведь Арто в какой-то момент понял, что он Иисус, а вовсе не Арто.

И Гоголь сообразил, что он не писатель, а мученик.

А Ницше вообще осознал, что он всё и вся.

Но Сталин и Гитлер победили Бретона и компанию.

Однако почему, почему?

Потому что всех первертов прикончили в ГУЛАГе и Освенциме?

Остался только я — идиотина.

И князь Мышкин ещё.

В конце-то концов: для чего существует литература, чёрт возьми?

Почему люди накручивают свои мозги на напильник, сочиняя беспочвенные истории?

Неужели только чтобы заработать бабла, боже упаси?

Или чтоб оказаться на телевидении, как Эдичка?

Нет.

Нет.

И нет.

Клоссовски говорит: следуй закону гостеприимства и прыгни с Эмпайр-стейт-билдинг в Индийский океан, малец.

Но я сейчас в Цюрихе, а не в Нью-Йорке, мой дорогой.

Придётся напрячь головёшку и найти выход, кретин.

Спасибо за совет, ненаглядный Пьер.

Мой возлюбленный мэтр, мой творец и мой сутенёр.

Восемнадцатое

РИСУНКИ, НАКОНЕЦ

Не помню, в каком году, но мы снова очутились в Париже — тесном, как мебельный магазин.

Тоска.

Сплин.

Рассказывают, что в свои молодые годы Арто, сидя в кафе «Куполь», ударом трости смахивал со стола посуду, чтобы возникла *tabula rasa*:

— Шррррах!

Мне тоже необходим простор.

Ан нет его.

Мир закрылся, мать твою.

Даже в Россиюшке, даром что велика.

Мир закрылся, как самоубитый яванский бог в гараже папаши Убю, клянусь тростью Арто.

Беда.

Непокой.

И вот иду я по кургузому кварталу Марэ и вдруг... что?

Витрина какой-то вздорной галерейки, а там, на ближайшей стене, — рисунок Пьера Клоссовски: Роберта в неглиже, и её держит за запястья жестоковыйный мальчуган.

Я обомлел — и смотрел, смотрел.

А потом — шмыг внутрь.

Мир открылся опять — потусторонний теперь.

Там было всего рисунков семь, но все сногшибательные.

У них был свой запах — у этих листов, у этих сцен, у этих фигур: они пахли сырыми монастырскими стенами и аль-

ковным бельём, пропитанным духами и любовной пахотой, а ещё чумой, хозяйничающей за замковыми стенами.

Они отбрасывали свет на какой-то гальванический, воспалённый, лихорадочный период человеческой истории, когда кинжал означал не смерть, а страсть, а рука была подобна коршу, и над всеми головами светились нимбы, а за плечами сверкали молнии.

Эти рисунки безмолвствовали, фигуры на них напоминали блудливые статуи, и в их статуарности сквозило смятение, восторг и трагедия, хотя всё это было анекдотично, как золотёный сортир для коней.

Вот так так.

На самом деле я оказался лицом к лицу не с рисунками, а с графическими заклинаниями — пародийно разыгранными.

Ну и ну.

Было бы святой наивностью полагать, что Клоссовски рисует что-то сокровенное, подспудное, затаённое, какие-то тайны женской сексуальности, какие-то либидинальные судороги — или что он, не дай бог, делает иллюстрации к своим словесным творениям.

Нет, эти рисованные пантомимы намекали на что-то иное: на какие-то другие сцены и образы, коим надлежало проявляться, маячить и мерещиться не тут, в галерейной безнадежности, а за сомкнутыми веками зрителя, то есть внутри меня, недотыкомки.

НАСТОЯЩЕЕ ВИДЕНИЕ НЕ ИМЕЕТ СВИДЕТЕЛЕЙ И НЕ ПОДДАЁТСЯ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЮ.

Клоссовски, как никто, это понимал.

Поэтому он продуцировал не репрезентации своих грёз, а их симулякры, то есть болванки, идолища, мумии, образины, обличья.

Ё-моё!

Ну а зритель оказывался в положении ожидающего и чающего: то, что должно быть увидено, ещё не здесь, не увидено, но может возникнуть и открыться зрению, если повезёт: либо прямо сейчас, либо, может, в грядущей ночи, во сне, в бреду, в любовном акте, в озарении...

Вот те на!

Я вышел из галерейки на улицу, где сновали ряженные хмыри и камелии — перепроданные живые монетки, твою мать.

И стояли дома — тоже запроданные, порушенные, превращённые в собственность, в скарб, в капитал, в параферналию.

И меня вдруг проняло: всё это нуждается в немедленном сдвиге, сносе, вывихе, выверте, искажении, аномалии, перверсии, содомии, божественном насилии, флагелляции, копрофагии, нимфомании.

И я, и я.

Арто однажды выскочил на улицу и узрел: всё не так.

Абсолютно всё.

Тогда он подошёл к прохожему и говорит:

— Вы что, не видите, что ваша жена совершенно зелёная?

Был небольшой скандал.

Но да: они все тут зелёные.

И не в том смысле, что юные, нет.

Они зелёной измазаны — как после ранения, как в госпитале.

Они изувечены.

И я, и я.

С меня ручьями течёт пот — даже под душем: всегда.

А Арто, когда его пригласил на обед доктор Фердьер, ел руками и пукал, рыгал, плевался на стол.

Он и на женщин, бывало, плевал, думая, что они хотят высосать из него его дух.

Они в конце концов и высосали.

Хотя опиум какое-то время помогал.

Ать-два, ать-два — отлетела голова!

Но сперва Арто лишился зубов.

Ацефал.

Циклоп.

Гелиогабал.

Бафомет.

Гулливер.

Ур-ра!

Девять.

Восемь.

Семь.

Шесть.

Пять.

Четыре.

Три.

Два.

Один.

Пуск!

Как же ты

умудрился

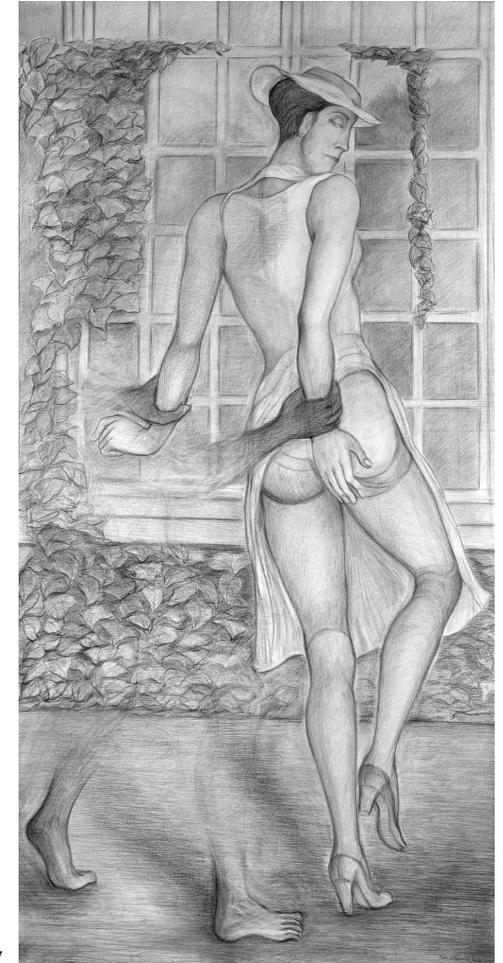
дожить

почти

до ста лет,

Пьер Клоссовски,

мой сутенёр?



1977

ГУЛЛИВЕРОВА ОПТИКА: МОНОМАНЬЯК

Клоссовски говорит: «С молодых ногтей меня привлекали умственные и художественные конструкции, подпадающие под категорию патологии; при этом мой интерес ни в коей мере не был «беспристрастным», то есть ведущим к медицинским штудиям. Я слишком ощущал свою принадлежность другой стороне (со средневековым видением, проистекавшим из моей католической предыстории и заставлявшим меня восхищаться эффектными плодами религиозного безумия). Я себя спрашивал: каким образом эти конструкции побеждают тиранию здравомыслия? Именно так, задолго до моей дружбы с психиатрами и психоаналитиками, в подростковом возрасте я предпочёл авторов, чьи биографии содержали некие отклонения: патологии представлялись мне вымыслом самих авторов, чтобы атаковать враждебную атмосферу благоразумия».

В тот период подросток Клоссовски читал Бодлера и По.

Чуть позже ему открылся Свифт с его великанско-лилипутской оптикой.

Это было потрясение.

И кайф.

Гулливерова оптика основана на созерцании и духовном погружении в некую непостижимую и восхитительную деталь, которая подавляет и преодолевает целое, будь то тело, сцена или действие.

Например, ступня.

Или родинка.

Или сосок.

Или ушная раковина.

Или ноздря.

Или висок с волоском.

Или кусок кожи в сочетании с куском материи.

И ради чего это?

А ради изумления, восторга, странности, блаженства, возбуждения, очарования, отрешения, обновления, самозабвения, одичания и ликования.

Ради ухода в лучший мир, вашу мать.

В случае Гулливеровой оптики деталь или фрагмент отделяется от «здоровой», логичной, постылой и ложной целостности и становится притягательной фантазмагорией — подлинной реальностью.

Эврика!

Вот Клоссовски опять: «Я могу сказать, что это „несоразмерное“ видение не только сохранилось у меня с подросткового возраста, но и развилось определённым образом, вопреки всему окружающему, вплоть до моих последних опытов. Я никогда не оправился от этой оптики; но она излечила меня от самых разных хвороб и отвратила от фиктивных путей».

Гулливерова оптика, по логике Пьера, освобождает живую тварь от цензуры, навязанной господствующими (воз)зрениями, правилами и нормами.

Сама ежедневность преобразуется: фрагмент, нюанс, аксессуар, вырванный из контекста, начинает светиться внутренним светом, заливая им всё вокруг.

Не это ли именуется упоением?

И не это ли мессианство, как его понимал Бенъямин?

Но это и демонология: восхитительная деталь открывается только при содействии внутреннего демона, способного на править зрение в точку охуения.

Как сказал Пьер: «Экстатическая банальность приходит к своему завершению только в атмосфере созерцания, в которой я живу с некоторых пор».

Вот так!

Что же до меня, то я отдам Солнечную систему и всю Вселенную за пять Роберты-Дениз-Барбары.

Или за ихнюю щиколотку.

Я эту пясть-щиколотку держу по ночам — и лижу, лижу.

Мне её не надобно зреть — лучше воображать.

Эта пясть у меня в башке грандиознее, чем стопа императора Константина на Капитолийском холме.

Кто тут спящая бробдингнегша-девочка, ебучая Глюмдальклич-затейница?

А?

И кто кузнечик Гулливер, скачущий по твоим пахучим холмам, оврагам, равнинам, лугам и пустошам?

Дениз.

Лолита.

Шахерезада.

Суламифь.

Маргарита.

Зейнаб.

Каждый уголочек твоего корпуса стоит всего твоего целого.

Я хожу по тебе не только пятками, но и шнобелем, жопой, носком, языком и волосатым антихристом.

И проваливаюсь в дыру меж ягодицами.

Весь проваливаюсь: ай-яй-яй!

Такова моя патология.

Таково Вечное Возвращение.

Весёлая наука Гулливеришки.

Мономания.

Свирель-елдель!

Клоссовски говорит: «Если мономания и вправду состоит в неустанном освещении одной и той же фигуры, то есть в её визуальном и словесном воссоздании согласно бесконечным вариациям, проистекающим из проблем художественного зрения, — тогда решение этих проблем заключается в непреодолимом повторении, каждый раз дифференцированном, всё той же фигуры или физиономии».

Вах!

Мономания есть обсессивная фиксация на избранной детали, в которую упёрт внутренний взор вожделеющего созерцателя — невзирая на все жизненные обструкции.

Ух.

Клоссовски приходит к выводу: «Я не „писатель“, не „мыслитель“, не „философ“ и не ещё кто-нибудь: я всегда был, есть и буду — мономаньяк».

И однажды, как уже сказано, он назвал себя «автобиографом» с «мономаниакальным глазом», прикованным к единственному источнику.

Разумеется, к Дениз и её щиколотке.

Вот за это я и люблю тебя, Пьер Клоссовски, мой водитель по аду, по раю, по телу Глюмдальклич, дорогой сутенёр!

Двадцатое

МАССОВАЯ МАНИЯ, МЕСЬЕ

Итак, Клоссовски — мономаньяк.

Да.

И не только в смысле фиксации на одной фигуре или на одной телесной извилине, но и в смысле феноменального, сингулярного, вызывающего зрения, которое в наше окаянное время является фантастическим исключением.

Какой мрак!

Сегодня маниакальное состояние агитации носит стадный характер, не имеет ничего общего с мономанией и называется: медиа.

Да, медиамания, еги её.

Именно она превратила в мусор всех ангелов и демонов: кошек, ос, жуков, коз, суккубов и инкубов, картины Джорджоне, Энгра и Пикабиа, фильмы Брессона и Фассбиндера, стихи Сатуновского, перелётных птиц, деревья, море, снег и огонь...

Новые технологии, интернет, массовая коммуникация, политическая беспомощность, глупость, информационные войны, национализмы всех сортов, новостной конфуз, самоцензура, сиюмгновенность информации с её ханжеством, неотличимостью от лжи, эмоциональным блефом и очковтирательством — всё это настолько супротивно видению Клоссовски, что, как сказал Антонен Арто, «пизда горит».

Именно.

Де Сад обращался с женщинами как с мальчиками, а с мальчиками — как с женщинами.

Ну и что?

Эта сингулярная садовая аномалия вывернута массаами наизнанку, обмазана лубрикантом и облеплена рекламными лозунгами.

Все мужчины стали продажными девками, а девицы поставлены под ружьё и на уши.

Де Сад превращён в мармелад, в сервелат, в майонезный салат.

Поэтому Фуко и назвал его: «сержант секса», чёрт побери.

А Ханс Ульрих Обрист всё пиздит, пиздит и пиздит.

Как и остальные кураторы, опекуны и попечители.

Дигитальный пиздёж — главная форма современного знания.

Неприятно, бля.

Как сказал Луи-Фердинанд Селин: «Парень знал слишком много, и это делало его дураком».

Вместо подавления и запрета знания происходит его девальвация или полная нуллификация.

Да — туфта.

По сравнению с Переслегиным Иосиф Сталин был безмолвным отшельником, жившим в платиновой горе и с утра до ночи читавшим Библию.

Максим Шевченко, ура!

Захар Прилепин, привет!

Это как раз то, что ужасно бесило Арто и от чего Клоссовски убежал в Булонский лес.

Не существует больше ничего персонального или тем более сингулярного.

Это открытие привело Арто в Родез, где друг сюрреалистов — добрый доктор Фердьер — устроил ему серию электрошоков, чтобы поглядеть: авось пронесёт?

Пятьдесят электрошоков, твою мать.

Искусство шока было разработано самим Арто в его «театре жестокости».

Он хотел прикончить цивилизацию с помощью изысканной культуры шокового насилия.

Он хотел показать толпе, что История — эшафот с кроваво-мясным гнилостным благоуханием.

И за эту попытку сам Арто и поплатился, чёрт возьми.

— Аааааааааааа!

— Аааа!

«Антонен Арто, электрошокированный обществом», ебать его.

А Бруно Шульца в Дрогобыче пристрелил эсэсовец.

И всё же Пьер Клоссовски, брат Бруно, сказал: «Читать картину это совсем не то же, что читать книжицу. Речь и письмо разъясняют серию фактов, следующих один за другим. В противоположность этому мои картины берут fait accompli без всяких объяснений и комментариев».

Вот!

Он не хотел быть Максимом Шевченко — ни при каких обстоятельствах.

Даже в раю.

Он хуй забил на весь этот дурдом.

И за это я восторгаюсь тобой, мой сутенёр!

Двадцать первое

КЛОССОВСКИ НЕ БАЛЬТЮС

Художник Клоссовски — уникал в искусстве XX столетия.

Он ни на кого не похож — и ни на что.

Он не новатор и не архаист.

Он не профессионал и не самодеятельный.

Он не contemporary art и не маргинал.

А что?

Просто не от мира сего.

Он выпрыгивает из истории — в фантазм, в симулякр.

Он производил не картины, а их подобия!

Он — колдун!

Можно, конечно, перечислить нескольких обсессивных визионеров, его современников: Джорджо де Кирико, Хаим Сутин, Павел Филонов, Пит Мондриан, Фрэнсис Бэкон, Том оф Финлянд, Сергей Калмыков...

Их всех обуревало внутреннее видение и видение, основанное на перверсивном вождлении.

Некоторые из них, подобно Клоссовски, теоретизировали.

Некоторые занимались литературным сочинительством.

Бруно Шульц, например, тоже был одержим фантазмом как в своих писаниях, так и в рисовании — и это тоже была сладострастная грёза-женщина-небоподземножительница.

Но героиня Шульца — госпожа-владычица, пава-домина, панна-властительница — страшна в своём праотеческом любовначалии.

Атас!

Возможно, Шульц ближе всего к Клоссовски, но он принял на себя жертвенную роль.

Он слушал хохот богов, но они смеялись над ним.

А Клоссовски смеялся богам в унисон.

И вот ещё: для Клоссовски существовало кардинальное различие между его словесными опытами и рисунками.

Он настаивал на том, что его изобразительное творчество лежит за пределами языковой практики.

Он понимал свои картины как жест немощствования.

С другой стороны, рисование Клоссовски неразрывно связано с его теологическими штудиями.

Однажды он написал: «Любое произведение искусства принадлежит порядку открытия сущности и её созерцания; и каждый раз здесь имеет место симулякр, то есть сокрытие сущности».

И ещё: «Для меня образ означает силу, мощь».

Природа этой мощи — импульсивно-демоническая.

Патологическая obsессия — вот сегодняшнее (уродливое и тупое) именование демонического соблазнения.

А раньше было: ГЕРМЕС ТРИСМЕГИСТ.

Картина, творимая при содействии демонов, должна захватывать тело и душу не только художника, но и зрителя.

Демонические силы циркулируют в цепочке «художник-симулякр-зритель», преображая все части этой троицы.

Симулякр и его созерцание вызывает к жизни неподконтрольные сотрясения, способные привести как к освобождению, так и к гибели созерцателя.

Клоссовски — художник-мыслитель, художник-эрудит — дорожит своей живой памятью о магии — древнейшем источнике творчества.

Одержимость для него не болезнь (как для психоанализа), а духовный акт: «Душа всегда захвачена теми или иными си-

лами, благими или пагубными. Души больны не тогда, когда они обитаемы, а когда опустошены и брошены. Болезнь современности заключается в том, что души пусты и страдают от этого».

Однако демоническая наполненность души — риск, ибо здесь в игру вступают силы, противные обществу и его ограничениям.

Орфей, Орфей!

В одном из интервью Клоссовски твёрдо отделяет своё искусство от творчества своего брата Бальтюса: «Мы давно не собеседники. Наши пути разошлись в разные стороны. Что может быть нормальнее, чем художник, заглядывающийся на юных девушек? Другое дело — эмоция, овладевшая Сократом, когда он увидел юношу Хармида: EROS PAIDIKOS, неотделимый от того времени; демон, о котором Гёте сказал, что он так же древен, как само человечество».

Eros paidikos: педерастия, иначе говоря.

Как писал де Сад: «Ягодицы были белые, крепкие и нежные, задний проход восхитительно чистый, изысканный и маленький, от него исходил тонкий аромат шиповника».

Другими словами: пылающий анус Бафомета-соблазнителя!

Круг замыкается: obsессивная перверсия оказывается самым могучим демоном.

Это демон божественного хохота — демон асоциальности.

Снова де Сад: «Основной принцип моей философии — презрение к общественному мнению. Ты представить себе не можешь, до какой степени мне наплевать на то, что обо мне говорят. В самом деле, каким образом речи невежд могут повлиять на наше счастье?»

Счастье — в непослушании.

В гистрионовском слушании.

В хохоте.

Картины Клоссовски — созерцательно-пародийный театр перверсивного наслаждения, обращённый не к массовой аудитории, не к сегодняшней запуганной и затюканной публике, а к одинокому очарованному зрителю-страннику: его уход из репрессивного социума в реальность неподконтрольного желания.

Ничто не может быть дальше от истины, чем заявления об аморальности или развращённости такого искусства.

Ровно наоборот: оно спасает этос воображения, приобщая его к тайне фантазматической материальности.

Искусство Клоссовски — этическое в самом подлинном смысле слова: оно орфическое.

Мистериальное.

Оргиастическое.

Безмолвное.

Танцующее.

Уводящее.

Окрыляющее.

ЧЕРЕЗ АНУС ДЕМОНА — К ЗВЁЗДАМ: вот его девиз.

И никакого очковтирательства.

Именно поэтому я и склоняюсь перед тобой, мой сутенёр.

Двадцать второе

ИКОНОПИСЕЦ-ЕРЕТИК

В трактате «Иконостас» отец Павел Флоренский говорит: «Онтологическая противоположность видений тех и других — видений от скудости и видений от полноты — может быть, лучше всего характеризуется противоположением слов „личина“ и „лик“. Но есть ещё слово „лицо“».

Да!

В рисованных симулякрах Клоссовски лицо, личина и лик вступают в танцевальные отношения.

Как сказал Ницше: «День, проведённый без танца, — проваленный день».

Ха!

Клоссовски — иконописец духовных кадрилией и менуэтов, мазурок и болеро, фанданго и ча-ча-ча — или, в двух словах, некоего потустороннего танца, в котором демоны и ангелы пляшут друг с другом так, как будто они одновременно в лупанарии, храме и хвойной роще Аркадии.

Флоренский называет икону «свидетельством о горнем мире», но иконы Клоссовски свидетельствуют ещё и о невозможности проникновения в горний мир из горнила страстей.

То там, то тут — и там, и тут!

Это танцы Вечного Возвращения, то есть такого сновидения, в котором скудость видения и его полнота играют друг с другом в поддавки.

Для Флоренского икона «всегда или больше себя самоё, когда она — небесное видение, или меньше, если она некото-

рому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе как расписанной доской».

Но ведь это, согласно Клоссовски, и есть симулякр: сверхчувственное и доска — зараз!

Иконность его рисунков нарушается перверсивным юмором.

Ну и яростью, разумеется.

Юмор — это и есть ярость, выраженная в гоготе и ржании.

У Клоссовски ярость переходит в смех, а затем в созерцание.

Христианская икона не знает ярости, как не знает смеха и хохота, но Клоссовски — гистрион, и его боги без смеха мертвы.

ГЫ-ГУ-ГО!

Хо-ха-хе-ху!

Этот смех близок безумию и этим схож со смехом Арто: «Яблоко покатило прочь, увидев, как девственница срёт».

Или: «Участники главной мизансцены находятся не в свете прожекторов, а в пизде, то есть им отказано в высшем сиянии, но отнюдь не отказано в жевании».

Этот юмор не обязательно смешон.

Как бы не так.

Но божественный смех и не должен быть смешным.

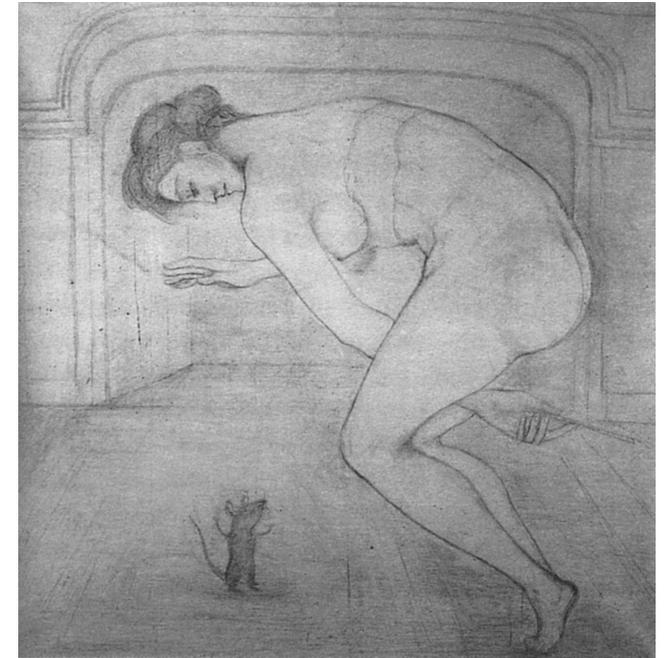
Зато он должен вселять в души смертных террор и священный испуг.

Иконы Клоссовски не повергают в умиление и не возносят в небеса.

А как тогда?

Иногда они вызывают тупое недоумение, а иногда — сумасшедший смех.

А ещё перед ними можно танцевать, как это случалось с хлыстами и другими сектантами.



1959

Пляши, катар; танцуй, богумил.

Клоссовски пошёл дальше Флоренского в своём понимании духовности.

И иконности.

Он понял, что ангелы неразлучны с демонами, а боги умирают и воскресают не от оплакивания, а от хохота.

О-ха-ху-ох!

Вот это он и изображал — иконописец-еретик.

И за это я в миллионный раз воплю: «Thank you very much, драгоценный мой сутенёр!»

Двадцать третье

РИТУАЛ

Моё последнее свидание с работами Клоссовски произошло в Лозанне, в маленьком музейчике фотографии, года три назад.

В том особняке была белая комнатка, в ней на столе лежал внушительный короб, а в коробе — большие листы.

Ах!

Это были фотоиллюстрации, выполненные Клоссовски в соавторстве с Пьером Зукка для книги «Живой монетой», выпущенной в 1970 году крошечным парижским издательством, специализировавшимся на порнокомиксах.

Перелистывать эти волшебные изображения можно было только надев белые перчатки, лежавшие рядом с коробом.

Я опять охуел.

На фотографиях была запечатлена божественная Дениз в разных зазорных позах и положениях: то на полу в развороченном неглиже, то связанная по рукам и ногам и глядящая на себя в трюмо, то раздеваемая каким-то похотливым молодыком, то висящая на гимнастическом козле с выставленными наружу ягодицами, то распротёртая на кровати в крайне неловкой позиции, то всунутая в стенной шкаф, то застигнутая врасплох некими хамоватыми юношами... ну и так далее и тому подобное.

Словом: порнология.

Крайняя двусмысленность.

Вернее, тысячесмыслие.

Это были сладострастные игры и ритуалы, незаконные и соблазнительные, зафиксированные в виде фотосимулякров, твою мать.

Ох!

Я вспомнил тайные сообщества, в которых Клоссовски участвовал вместе с Батаем и Роже Кайуа на излёте 1930-х: «Контратака» и «Ацефал».

Там у них совершались сакрально-профанные, смехотворно-культовые, ритуальные действия: сжигание серы под деревом, поражённым молнией, поедание рубленой конины, вымоченной в коньяке, жертвоприношение самки гиббона (об этом ходили мифические рассказы), чествование казни Людовика XVI на площади Согласия — и даже, в случае Батая, игра в русскую рулетку, чёрт побери.

Короче, у меня от этих фотографий случился столбняк.

И стояк.

Я тоже решил поритуалить на пару с Барбарой.

И привязывал её голышом к табурету, а потом зарывался лицом в её зад, обливал её чресла портвейном, а затем облизывал, натирал ей живот пармезаном и предавался похоти.

Ну и так далее.

Я ведь подражатель — как святой Франциск.

Только он не был чмом, а я чмо.

Джорджо Агамбен передаёт со слов Клоссовски, что Вальтер Беньямин увидел в ритуалах группы «Ацефал» протофашистские тенденции.

Но Батай настаивал, что их подпольные действия противостоят нацистским государственным церемониям и являются трансгрессивными ритуалами очищения от социальной мерзости.

В первом выпуске журнала «Ацефал» Клоссовски, Батай и Жорж Амброзино провозгласили свою приверженность



Фотоиллюстрация
к книге
Пьера Клоссовски
«Живой монетой».
Пьер Клоссовски
и Пьер Зукка. 1970

ритуалу самопожертвования: «Мы — яростно верующие, но само наше существование стало проклятием в адрес всего существующего, и наше внутреннее убеждение требует, чтобы мы отстаивали свои верования до конца. То, что мы сейчас объявляем, является войной».

Ритуальная трансгрессия — танцевальный выход за пределы языка в поисках божественного.

Тут легко заблудиться — в этой пропасти.

Легко упасть.

Всюду, всюду фашизм.

Вовне и внутри.

Но Клоссовски его избежал.

Вместе с Дениз.

Виват, виват!

Я верю тебе и жму твою руку, мой сутенёр.

Двадцать четвёртое СОВЕСТЬ, О ГОСПОДИ

Ольга Седакова замечательно толкует слово «совесть» как «со-весть».

Понимаешь, ишак?

Получается, что совесть — это весть моего самого главного, самого интимного, самого скрытного демона, который очень тихим голосом доносит до меня, убогого, правду о том, что я живу не для себя.

А для чего?

А?

Для созерцания лика Божьего, для смиренного лицезрения, для предстояния, хо-ха.

Или нет?

У?

И я тут болтаю глупости?

Ась?

Но Клоссовски говорит: ДА.

Не глупости.

Ибо сказано: «Дети мои! Не будьте небрежливы, ибо вас избрал Господь предстоять лицу Его, служить Ему и быть у Него служителями и возжигателями курений в радости».

Вот.

И ещё: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное; итак, кто умалится, как дитя, тот и больше в Царстве Небесном».

Да.

Пьер, словно демон (а он демон и есть), говорит мне это своим самым тихим голосом через все хитросплетения своего философствования.

Перед своим последним молчанием.

Значит, ты, Пьер, и правда святой?

ДА.

SI.

Oui!

В его размышлениях об импульсах, силах и демонах, о симулякрах и Ницше, о маркизе де Саде, Гермесе Трисмегисте и живой монете нет ничего — ну просто ни капельки — развращающего или издевательского.

Есть лишь одно: улыбчивое научение мудрости.

Он не проповедует перверсию или, там, патологию.

Он говорит, что патологично общество, в котором мы живём.

Увы.

И надо из него уйти.

Йя!

Прямо сейчас.

Йы!

А куда?

К своей Незнакомке, к Дениз.

Куда же ещё?

Понимаешь, осёл?

Это не эскапизм.

Отнюдь.

Вовсе нет.

И никаких «но».

Это — наивысшее понимание.

Именно за него я и люблю тебя, мой сутенёр.

За твою совестливую весть.

Эпилог

КЛОССОВСКИ ПРОТИВ РОБОТОВ

Слово «революция» не пустой звук во Франции.

Француз, если он не дурак и не лавочник, понимает, что революция есть радикальный разрыв, отмена, ликвидация, начало и выявление истины — во всех сферах существования.

Такой революции никогда и нигде ещё не было.

Революция есть Абсолют или ничто, как говорил маркиз де Сад.

Революция — это схождение Солнца на планету Земля, как говорил Арто.

Революция — это ярость понимания, как сказал Батай.

Не существует бархатных, шёлковых, атласных или вышитых революций.

Не существует и плановых революций, как существует плановая экономика.

Настоящая революция приходит как ураган и разносит всю существующую Систему — во всех её частях, частичках, участках и участочках.

В противном случае — это не революция, а фикция.

Если кому-то мерещится, что Система может перестроить себя или реформироваться вместо того, чтобы следовать фатальным курсом своей эволюции к тотальной диктатуре Денег, Расы, Класа и Нации, то дело швах: мы имеем дело с дураком или лавочником.

Система не изменит свой курс, потому что она давно не эволюционирует, но реорганизуется, чтобы преодолеть оче-

редной кризис и выжить, укрепиться, захватить новые рубежи и окраины.

Отнюдь не претендуя на решение своих проблем — они не могут быть решены никакими способами, — Система всё чаще действует силовыми (полицейскими и военными) методами, ежесекундно навязывая себя и в общественной, и в частной жизни, не оставляя ни в той, ни в другой ни одной бреши или трещины.

Система одинаково brutalна и безжалостна в так называемых демократиях и авторитарных обществах — как в Нью-Йорке, так и в Москве, как в Стамбуле, так и в Гаване, как в Рияде, так и в Токио.

Если разные участки Системы не идут рука об руку — а они далеки от этого, — они, тем не менее, преследуют один умысел: любой ценой сохранить и оптимизировать то главное, что даёт им власть, — богатство и влияние.

В этом смысле Россия не отличается от Саудовской Аравии, а Китай от США.

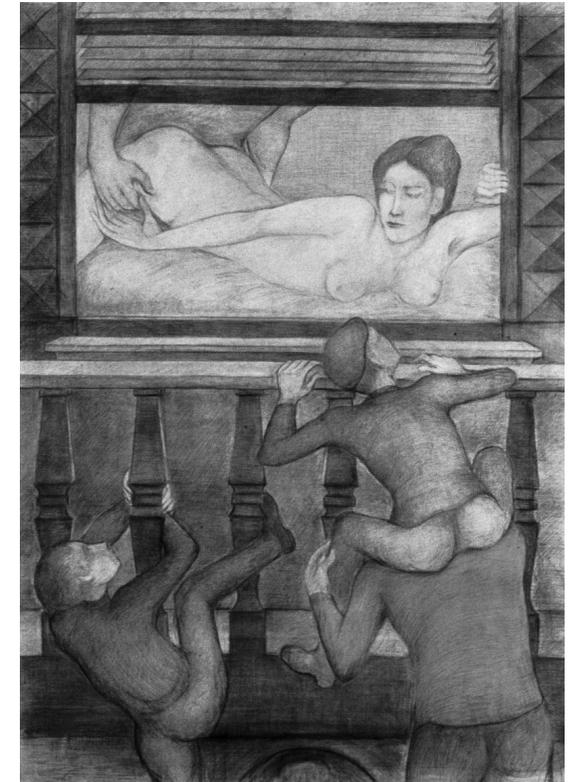
Говоря коротко: все элементы мировой Системы, претендующие на разные идеологии, сейчас объединены одним довлеющим фактором — Технологией.

Технология имеет разные формы и функции, но единую суть и намерение: окончательное уничтожение неподконтрольной, вольной, бескорыстной фантазии.

Технология — контролирование масс и индивидуумов посредством производства товаров и информации.

Мир, построенный на Технологии, потерян для Свободы и Воображения.

Как говорит Клоссовски в книге «Бафомет»: «Миллионы „я“, которых ты подавляешь в себе, мертвы и миллионы раз воскрешены в тебе, в неведении о чём пребывает твоё единственное „я“».



1974

Ух.

Это неведение — вместе с единственным «я» — поддерживается владычеством Технологии.

Поэтому Технология должна быть порушена.

С этого и начнется грядущая революция.

Именно это и доказал своим творчеством Пьер Клоссовски, мой сутенёр.

ВСЁ.

КЛОССОВСКИ И ДРУГИЕ ДУХИ

*Беседа редактора издательства «Асебия»
Дениса Куренова с Александром Бренером*

Почему Клоссовски? И почему именно сейчас? Клоссовски — это та самая соломинка поэзии, за которую ещё есть возможность ухватиться и спастись?

Всё началось с того, что я увидел Клоссовски во сне. Это случилось несколько месяцев назад. Вообще я редко запоминаю свои сны, но этот сон врезался в память, как какой-нибудь пронзительный фильм или, точнее, фрагмент фильма. В этом сне я находился в пустой полутёмной комнате, и там на кровати лежал Клоссовски. Я его сразу узнал, потому что незадолго до этого в очередной раз пересмотрел фильм Брессона «Наудачу, Бальтазар», где играет Клоссовски. И вот теперь, после брессоновского фильма, я увидел Клоссовски во сне, и в этом сне я смотрел на спящего Клоссовски, но вдруг понял, что он вовсе не спит, а смотрит на меня и говорит: «Мы в лесу, месье Бренер. И в этом лесу я вижу только людей, а не деревья. Люди заняли место деревьев — вот какой это страшный лес. И эти люди мне угрожают, отчего мне и тревожно, и жутко. Я боюсь этих людей и не знаю, как выбраться из их леса. Но в отдалении я вижу маленькую группу других людей, отдельных. И среди них вы, месье Бренер. И я чувствую, что вы — мои друзья, хотя вас совсем немного. А ещё вы очень, очень далеко от меня и вряд ли сможете мне помочь. Вас оттеснили от меня угрожающие люди, и вам до

меня не добраться. А угрожающие всё ближе подступают — и угрожают, угрожают...»

Так во сне говорил Клоссовски, лежащий на постели, а потом он протянул мне руку. И я, стоявший совсем рядом с его кроватью, пытался дотянуться до этой руки, но мне что-то мешало. Какая-то неведомая враждебная сила. Я тянулся, тянулся, но тщетно. А потом я проснулся.

Так что вы совершенно правы: Клоссовски — это та самая соломинка поэзии, за которую я бы хотел ухватиться. Но не знаю, смогу ли. И не знаю, спасёт ли меня это. Но одно я твёрдо знаю: Клоссовски сейчас совершенно необходим, потому что он учит самому главному в нынешних позорных обстоятельствах: тому, как выйти из толпы и стать чем-то иным, а не частью всепожирающей человеческой стаи. То есть он говорит, что ни в коем случае нельзя оставаться таким, как ты есть. Нужно подвергнуть себя декомпозиции, держа эту декомпозицию в своих руках. Это сложно, но без этого ничего не будет. В двух словах поэтическую задачу можно сформулировать так: нужна ярость, которая вышвырнет тебя за пределы поганого человеческого мира — всей этой цивилизации, всей этой системы. А потом, вслед за яростью, может прийти что-то другое: становление или созерцание, смех или детство, трагедия или буффонада. Но без ярости, толкающей к уходу, ничего не будет.

Среди страстных борцов против позора и нищеты человеческого общества особо выделялся маркиз де Сад, которому Клоссовски посвятил книгу. В её заглавии он называет узника Шарантона «своим ближним». Расскажи об этой близости. Их ведь объединяет не только та самая ярость, но и стремление к декомпозиции, ведь де Сад называл человека «распадающейся страстью».

Де Сад — одно из главных имён в именовании Клоссовски. Для него это имя многозначно: имя-вызов, имя-концепт и имя-анализ, то есть целый набор сложных высказываний и смыслов. Ну а для меня это прежде всего имя-оберег, которое я повторяю, как недоросль-имяславец. Перед сном я люблю шептать «маркиз де Сад» вместе с именем «Пьер Клоссовски» и другими любимыми именами — как своего рода заклинание, на секунду воскрешающее божественного маркиза и напоминающее мне, что были на свете неуправляемые люди, у которых я должен взять хотя бы частичку их неуправляемой отваги. Маркиз де Сад — это тот, кто хочет сделать мне невысказанный подарок — и я не настолько глуп, чтобы от этого подарка отказаться!

Ну а для Клоссовски де Сад — это прежде всего радикальный мыслитель антинормы, то есть тот, кто увидел и сформулировал новые возможности жизни и коммуникации между незаприходованными человеческими существами. Согласно Клоссовски, главная гипотеза де Сада состоит в том, что есть только одна подлинная форма универсального общения: прямой обмен тел посредством тайного языка телесных знаков. Иными словами: страстные отношения тварей по ту сторону институционального контроля. Однако в существующем обществе тайный язык тел заменён системой экономических и языковых репрессий. Вместо свободного обмена тел восторжествовал товарно-денежный обмен, деспотия валюты. Но именно деньги, по логике де Сада, и указывают на скрытое присутствие и непреложность обмена тел, хотя бенефициарами этого обмена в нашем мире становятся не тела, а институции и государства. Они являются источником тотального проституирования человеческого рода. Де Сад видел задачу всех свободомыслящих людей в создании тайных сообществ, где опытным путём будет решаться дилемма: либо мы вы-

бираем общение через обмен тел, либо проституцию под знаком денег.

Тайное общество «Ацефал», в котором участвовал Клоссовски, как раз и было экспериментом на эту тему. И этой же проблеме посвящена блистательная книга Клоссовски «Живой монетой».

И ещё одно, немаловажное: близость Клоссовски и де Сада — это близость двух мыслителей, восставших против подавления сингулярных фантазмов силами институциональных аппаратов. Для де Сада, как и для Клоссовски, словесное и изобразительное искусство — это средство выявления и утверждения фантазмов, некоммуникабельных по своей природе, но требующих своего проявления во имя личной свободы. Фантазм — это то, что спасает из кабалы товарно-денежных отношений и уносит в пространство сладострастных импульсов и блаженных откровений. Но при этом де Сад, согласно Клоссовски, понял: в мире денег господствует всеобщая продажность, которая уничтожает освободительный потенциал фантазма. Иначе говоря: извращенные институциональной машинерией фантазмы ставятся на службу власти и используются для оглушения человеческой массы. Именно это происходит с произведениями искусства, ставшими своего рода каталожками и центрами фантазмов. И эти каталожки великолепно покупаются и продаются.

Только в случае полного упразднения денег всеобщий обмен тел и фантазмов становится возможным и достижимым. При этом произведения искусства утрачивают свою привилегированную роль, а заодно и рыночную цену. Наступает новая эра, в которой Клоссовски оказывается ближе не только де Саду, но и Марксу. Коммунизм — таково имя этой близости, кажущейся совершенно невозможной сегодня.

С де Садам часто сравнивают Антонена Арто — самоубитого обществом создателя театра жестокости. В твоей книге он появляется уже в эпиграфе. Расскажи, чем важен для Клоссовски Арто, вместе с которым они вышли из шинели сюрреализма.

Арто важен прежде всего для меня. Дело в том, что я вижу разительное сходство между фигурами Арто и Клоссовски — при всей колоссальной разнице между ними. Если представить Пьера Клоссовски в образе «живой монеты», то Антонен Арто — обратная сторона этой монеты, её решка. Начать с того, что Клоссовски был автором словесных произведений, многочисленных рисунков и сыграл несколько ролей в разных фильмах. То же самое можно сказать и об Арто. Но при этом ни тот ни другой не были писателями, художниками или актёрами в конвенциональном смысле. А кем они были? Мономаньяками и автобиографами, если воспользоваться двумя формулировками Клоссовски. Оба были сфокусированы на человеческом теле как средоточии импульсивных сил, но их истинное внимание было направлено на область духа, преодолевающего импульсивный хаос. Вместе с тем судьба этих двух людей крайне несхожа: у Арто она катастрофична, у Клоссовски — благоприятна. А в своём посмертном существовании Арто стал богоборцем и мучеником, святым безумцем и культовой фигурой, тогда как Клоссовски предстаёт трудным мыслителем, порнологом и автором для интеллектуалов. Но это более или менее словесная шелуха, важно совершенно другое.

Что связывает Клоссовски, Арто и де Сада? А вот: требование нового тела, которое станет неотличимым от духа. Этакий *Giant Without a Body*, как сказала одна современная художница, или тело-без-органов, о котором размышлял Делёз,

или *Übermensch*, по выражению Ницше. В своём эссе «Ван Гог. Самоубитый обществом» Арто рисует портрет Винсента — целомудренного ясновидца, освободившегося от поганой «общественной магии» и за это осуждённого на гибель социумом. Но побеждает всё-таки Ван Гог! Его импульсивное саморанение предстаёт у Арто в новом и пронзительном свете: он сжёг свою руку, отрезал себе ухо и выстрелил в живот вовсе не для того, чтобы наказать себя, а чтобы вернуть своё тело, украденное и поруганное обществом.

Арто, считавший, что его собственное разрушенное тело раздирается на части враждебными демонами, восстал против Бога, допустившего это беславие. Для Арто человек не может быть духовным, коль скоро свои первые девять месяцев утробного существования он проводит среди экскрементов, остатков еды и нечистых жидкостей. Вернуть себе тело-без-органов можно лишь путём полного воздержания от секса, неустанной борьбы с аспидскими демонами и орфического ухода из общества. Для Арто, проведшего девять лет в психиатрических институциях, всё зло общества сосредоточилось в фигуре врача-психиатра: он ненавидел и проклинал эту фигуру с небывалой поэтической одержимостью. Почему? А потому, что психиатр — это наследник и восприимчик всей мировой цивилизации, обрекающей тело и дух на страдание и поношение.

В какой-то момент своего поэтического ясновидения Арто открыл, что так называемое «я» не связано с определённым сознанием или даже подсознанием и лишено какой-либо уникальности. Более того: «я» не нуждается в телесной целостности, а может бытийствовать в каком угодно фрагменте телесности: в колене, сердце, локте или стопе. Человеческое существо может быть даже мочой, спермой или едой. И мыслью в том числе. Если отбросить привычные религиозные

догмы и нравоучения, то можно испытать прямое и материальное присутствие духа, который везде и во всём.

Подобное открытие сделал и Клоссовски в ходе написания своей трилогии о Роберте и романа «Бафомет». А потом он пришёл к «гулливеровой оптике», создавая свои рисованные симулякры — свидетельства духовного видения. Там тоже фрагменты тел наделены особой спиритуальностью, как у Арто. Но так же считал и маркиз де Сад, когда он творил свои гирлянды из человеческих тел и их кусков. Дух — везде, где комедия невинности превращается в театр жестокости.

Стало быть, именно поиск иного человеческого существования — сингулярного, но непреложного, в полном отрыве от норм и законов общества, но совершенно необходимого — и объединяет Клоссовски, де Сада и Арто. В этом поиске они шли каждый своей рискованной тропой, но эти тропы пересекались, три гения сталкивались и восклицали в один голос: «Эврика!»

После де Сада и Арто напрашивается вопрос о Ницше, о котором Клоссовски написал книгу и которого ты уже упомянул в предыдущем ответе. Кем для Клоссовски является Ницше, этот певец дионисийства, провозгласивший смерть Бога?

Одной из отправных точек творчества Клоссовски является теология. И если Джорджо Агамбен однажды назвал Достоевского величайшим теологом девятнадцатого века, то для Клоссовски таким теологом был Ницше.

Клоссовски, переживший во время Второй мировой войны религиозный кризис, едва не вступивший в орден доминиканцев и углублённо изучавший писания Отцов Церкви, оказался тем не менее очень далёк от христианства. Но он,

кроме всего прочего, был ещё и знатоком античного паганизма, и превосходным латинистом, переведившим Вергилия, Светония и Тертуллиана. Так вот, можно с уверенностью сказать, что Клоссовски-художник и Клоссовски-мыслитель — законченный язычник. Как и Ницше. Но, разумеется, их язычество не копирует паганизм древних, а является сингулярным, единственным в своём роде взглядом на вещи.

Знаменитая формула Ницше «Бог умер» не сводится к пустой констатации «Бога не существует». Скорее, она указывает на то, что боги рождаются и умирают — разными способами и по разным причинам. Согласно древнему анекдоту, который любил Ницше, языческие боги погибли потешно: когда один из них заявил, что он — единственный бог во Вселенной, все другие захохотали и в конце концов померли от неодолимого смеха.

Смех богов недоступен монотеизму, и это провал монотеизма. Батай сказал, что если единый бог существует, то это свинья. Единобожие портит воздух.

По мысли Ницше, монотеизм есть не что иное, как торжество одного импульса, одной идеи, одного образа над всеми другими. В «Генеалогии морали» Ницше называет этот победивший импульс ресентиментом. Ресентимент — инстинкт холопского, стадного человека, направленный против всего бесшабашного и безбашенного, свободного и полного жизни: против исключения из правил. Ницше нарёк это исключение сверхчеловеком. Сверхчеловек — не индивид, а состояние духа, преодолевшего фиксированную идентичность монотеизма и убогую мораль государства. Сверхчеловек переоценивает все ценности в пользу Вечного Возвращения — самой весёлой науки на свете. Сверхчеловек, как дитя, творит новых богов и заново вспоминает старых — так, что они оживают и вступают в заговор против общества ресентимента.

Ницше создал своих богов: не только новый образ Диониса, но и Антихриста, и пророка Заратустру; вся его мысль развернулась как поле битвы двух божеств — Диониса и Распятого, а концепт Вечного Возвращения, по его словам, был внушён ему демоном — его личным, интимным богом.

Согласно Клоссовски, точкой совпадения Ницше и де Сада был увиденный обоими новый миропорядок, провозглашённый Антихристом: смерть единого Бога, разрушение существующего мира, ликвидация индивида, дезинтеграция тел и полная трансформация языка, выражающего с этой минуты только интенсивность, только неудержимость. Совсем как у Арто, можно добавить.

Таким образом, Клоссовски вступает в заговор с Ницше — в тот самый заговор, о котором грезил в последний период своего творчества автор «Ессе Ното»: в сверхчеловеческий трагический заговор против всемирного ресентимента. В этом заговоре участвует и интегральный атеист де Сад, и поэт Антонен Арто, в молодости переживший сильнейшее влияние Ницше. Короче говоря, это заговор против той посредственности и дурнины, которая хозяйничает сегодня на Земле под именами Джеффа Безоса, Илона Маска, Марка Цукерберга и прочих президентов, предпринимателей и программистов, а также против гигантской армии их последователей и прозелитов.

Тайное «Общество друзей преступления», о котором помышлял де Сад, — вот что сейчас нужно. Или тайное общество «Ацефал». Или, скорее, что-то, что ещё не имеет названия и лишь прорастает сквозь забетонированную планету.

Ты упомянул Батая, который говорил: «Смех занесёт меня дальше, чем мысль». Он даже перестал общаться со своим первым философским наставником Львом Шестовым как

раз из-за отсутствия чувства юмора у этого наследника Ницше и Достоевского. Давай поговорим о всеокрушающей силе смеха, по-моему, эта тема важна для твоей книги.

Смехом пронизано всё творчество Клоссовски. Но что это за смех, что это за юмор? Или, лучше сказать, что это за хохот?

В книге «Ницше и порочный круг» Клоссовски говорит о Ницше как о философе-гистрионе, мыслителе-скоморохе. Он считает, что все творения Ницше — вопиющая насмешка над историей мысли, постановка её с ног на голову ради радикальной переоценки ценностей. Ницше сказал: «День, прожитый без танца и смеха, погублен». Танец Ницше — пляска паяца и акробата, жонглирующего истинами во время пробежки по канату над головами ошалелого люда. Пробежка без всякой страховки. Клоссовски усматривает в последних письмах Ницше не безумие, а скорее разыгрываемое безумие: актёр Ницше, предчувствуя свою трагическую судьбу, предвосхищает её в словах и действиях великого пародиста.

Пародия — вот слово, которое определяет и смех самого Клоссовски. Как заметил Джорджо Агамбен, пародия — это вовсе не поверхностное высмеивание оригинала, не милое зубоскальство, а радикальное следование оригиналу до конца, до запредельности, до абсурда. А оригиналом для Клоссовски является не только мистериальное искусство древних, но и сама мистерия человеческой жизни: присутствие в ней Бога.

Однажды Клоссовски прямо указал на своего предшественника по смеху: Джонатан Свифт с его «Гулливером». Клоссовски видит в этой великой книге не просто сатиру, а эксцессивную оптику, переворачивающую обыденное зрение и создающую новую либидинальную реальность художника-перверта. Близкими ему юмористами были также Гоголь и

Кафка. Они оба смеялись загробным, потусторонним смехом. Или, как говорил Заратустра: «Я объявляю смех священным».

Комизм главной интриги «Законов гостеприимства»: передача влюблённым мужем своей возлюбленной жены в руки гостей, чтобы они с ней карнально наслаждались, — это комизм сакральный и карнавальный, комизм жертвоприношения и дара, комизм сублимации и растраты. Муж отдаёт жену, чтобы возжелать её с новой силой, но при этом страшится, что навсегда её утратит. Тут смех переплетается с отчаянием, как в «Синева небес» Батая.

Одним из главных совпадений Батая и Клоссовски было их представление о смехе как трагическом аффекте. Смех — не только и не столько разрядка, сколько болезненные конвульсии, спазмы и корчи. Смех равняется оргазму, равняется смерти. Смех сродни солнечному или эпилептическому удару. Смех взрывает истину и открывает под ней бездну. Смех вовсе не отстраняет от мира, как в эссе Бергсона, а сталкивает смехача и мир лбами — так, что лоб разлетается на мелкие кусочки.

Если некоторые феминистки верят в превосходство клитора над членом, а некоторые экологисты — в душу насекомых, то Клоссовски верит в симулякры (клиторы и насекомых).

Концепт симулякра у автора «Бафомета» — смеховой и мистериальной одновременно. Симулякр — это профанная копия бога, но это и сам бог, явленный алчущему взору. Симулякр — фарс: маска или личина, за которой не лик, не лицо, а только другая маска. Но без этой маски остаётся один лишь фантазм, а его не ухватишь рукой и не увидишь глазом. Боги хохочут над человеком, показывая ему большой палец на ноге или волосок на вагине, но отнюдь не себя во всей своей смехотворной мощи.

Боги показывают человеку Нос, как утверждал Гоголь. Клоссовски с этим согласен с одной поправкой: этот Нос божественно великолепен.

В разговоре о твоей книге нельзя не затронуть тему эротизма — одну из ключевых для творчества Клоссовски. Делёз называл его метод «высшей порнологией», подчеркивая, что порнографические проекции у Клоссовски связаны с теологическим опытом. Как бы ты определил тему эротизма у Клоссовски? И чем его творчество может помочь нам, живущим в мире капиталистического конвейера холостых оргазмов?

У Клоссовски эротизм равносителен трансгрессии. Эрос — та сила, которая нарушает законы общества и создаёт собственные «законы гостеприимства». Эти антисоциальные законы оказываются божественными. Метафизика Клоссовски — метафизика слома и раскорчёвки социальности. И на расчищенном месте вырастает нечто монструозное: человек, совокупляющийся с божеством.

Для Клоссовски целостность тела — результат социализации. Телесное единство, как и фиксированная идентичность индивидуума, создаётся институтами и их дискурсами. Эксперимент Клоссовски заключается в разрушении этого телесного единства, чтобы выявить и заставить говорить гетерогенные импульсы, из которых единство складывается. В ходе этой операции мощнейшими из импульсов оказываются импульсы перверсии, то есть силы центробежного наслаждения, мятущиеся в поисках сверхчувственного. Клоссовски разрушает человеческую машину, созданную обществом, чтобы создать из разных её частей новый организм-аппарат, живущий по иной логике.

Какая же это логика?

А вот: логика фантазма, переведённого в симулякр.

Фантазм — это некоммуникабельный знак, образ или зрак тех импульсов, которые не могут быть адекватно переданы никаким языком, а только искажены, то бишь симулированы языком. Художественный объект (симулякр) — картина или роман — переводит фантазм на узнаваемый язык и тем самым придаёт разнокалиберным импульсам новый смысл: перенаправляет желания и силы человека из области социального в область божественного.

И да: перенаправляющей энергией выступает у Клоссовски энергия перверсии. Делёз в своё время назвал эту энергию «дионисийской машинерией».

Когда Роберта, героиня «Законов гостеприимства», переходит из рук в руки по желанию своего мужа Октава, она, согласно логике фантазма Октава, вовсе не проституируется, а возводится в ранг священного. Главный импульс Октава: установить сакральную связь между Робертой, гостем, которому вручается Роберта, и собой. В этом и заключается трансгрессия. Октав трансгрессирует себя, идентифицируясь с желанием и алчущим взором гостя. Роберта преодолевает свою жёсткую мораль верной жены и хозяйки дома, превращаясь в храмовую блядь. Гость перестаёт быть случайным пришельцем, делаясь вестником богов. В результате всего этого возникает чудесная теофания — явление живого божества в образе Роберты-страстотерпицы.

Одним из важнейших эротических двигателей в мире Клоссовски оказывается содомия. Она — элементарный механизм разрушения социальности, основанной на бесконечном воспроизводстве рода человеческого.

В «Истории глаза» Батай сравнивает божественное Солнце с анусом девочки-подростка. У Клоссовски содомия — са-

кральная пытка-улада, отсылающая к предкам, которые знали: боги хотят, чтобы все части человеческого тела были посвящены им и освящены ими, богами. В «Законах гостеприимства» мифические Колосс и Карлик содомизируют Роберту, повергая её в мистический эксцесс наслаждения-несчастья, где она теряет себя и становится воплощённой богиней-гетерой-святой-беспорочной-нечестивицей.

Содомия — вовсе не помойная практика маргиналов, а приобщение к таинству божественного очищения.

Ещё один, заключительный момент, в этом неполном обзоре: эротические описания Клоссовски, как и его рисунки, ритуалистичны. Его латинизированная проза стремится вернуть себе первичное измерение паганизма, где всё существующее, вплоть до экскрементов, может быть священным. Женские половые части именуется на чеканной латыни (*utrumsit* для вагины и *quidest* для клитора). Синтаксис следует классическим образцам римской античности и далёк от патентованного авангардизма. Но это вовсе не поверхностная имитация древних, а глубинная пародия, фарсовая сакраментальность. Ритуалистичность симулякров Клоссовски парадоксальна и двулика, как Янус. В «Законах гостеприимства», как и на рисунках, главный жест Роберты передаёт телесное и душевное смятение героини: она одновременно отвергает и принимает сексуальное домогательство нежданного пришельца. Картины и опусы Клоссовски запечатлевают борьбу импульсов, их жестокую стычку. Однако это побоище предстаёт не в экспрессионистском ключе, как, например, у Фрэнсиса Бэкона, а в духе анахронистического маньеризма, где аполлоническое начало переходит в дионисийское буйство.

В известном смысле рисунки Клоссовски близки искусству Климта и Шиле: эти мастера преодолевают гегемонию «мужского взгляда» с помощью того, что можно назвать «машинной

созерцательного экстаза». Эта машина разрушает дихотомию женского-мужского в пользу андрогинной аналитики наслаждения, производимой посредством пластики и плоскости, линии и цвета. В фильме Рауля Руиса «Климт» один из персонажей (Адольф Лоос) говорит, что эротика христианской живописи восходит к обнажённой фигуре распятого Христа, то есть к образу бога-андрогина, бога-девственника и бога-по-ту-сторону-секса. Точно так же фигуры Климта, Шиле и Клоссовски пребывают по ту сторону добра и зла, приписываемых сексуальному началу христианской культурой. Эти фигуры экстатичны, как полиморфные духи, а не как бранные существа с фиксированным полом.

Ну а если кому-то захочется искать инфернального двойника Клоссовски-визионера, то ходить далеко не надо: есть Джоэл-Питер Уиткин, некроэротический академист, чьи гермафродиты, нимфы, сатиры и расчленёнки, пребывая во владениях Персефоны, взывают к теням Диониса и Пана.

Иными словами, конвейер холостых оргазмов капитала разрушается Клоссовски с помощью сложных магически-аналитических процедур, которые уводят читателя или зрительницу в мир священных совокуплений с его (или её) собственным фантазмом. Если, конечно, читатель и зрительница последует за Клоссовски достаточно далеко в небезопасном импульсивном направлении, а не остановятся на полдороге.

Давай напоследок поговорим о жанре книги, ты этому часто уделяешь особое внимание. Помню, что «Жития убиенных художников» были «опытом плебейской уличной критики», смысл которой ты блестяще раскрыл в самом начале книги. «Пьер Клоссовски, мой сутенёр» — это «импульсивно-ювенильный опус». Расскажи, что ты вложил в эти слова.

Мне уже приходилось говорить, что я не писатель. Профессиональные писатели — народ проституированных эгоистов, а я принадлежу к более дикому и древнему племени травмированных эгоистов. Генеалогия этого племени восходит к Орфею, который бросил человеческое сообщество, чтобы петь для деревьев, зверей и птиц. Его уход был, конечно, вынужденным: он не мог вынести нарождающийся социум, где хозяйничали силовики, жрецы и их почитатели. Пение ушедшего в леса Орфея было не просто поэтическим речением, а ответом, отзвуком, откликом на голоса космоса — могучим эхом земли и небес. При этом Орфей нёс в себе травму: потерю Эвридики и утрату близких по духу людей. С него и начинается череда травмированных эгоистов, перекликающихся не только со зверьём, звёздами и травами, но и с Орфеем и другими мёртвыми поэтами-эгоистами. Эгоисты питаются землёй, в которой лопочут их предки-сотоварищи. Нетрудно догадаться, кто числится в этом племени: среди его поделщиков много славных имён, но ещё больше неизвестных, анонимных окликальщиц и окликателей. Ну а я самый ничтожный, самый смехотворный среди них: эгоист-выблядок. Мне запахло якшаться с народом литераторов, я им чужой, я нецивилизованный, неловкий парубок: оголтелый недоучка, графоман, рифмач, плагиатор, профан-эгоист. Но мне жизненно необходимо перекликаться с моими любимыми покойниками — великими поэтами-эгоистами. Мне нужно повторять их чудные речения и вторить их голосам, их смыслам, их стонам, их воплям, их молитвам, их песнопениям. Без этого мне каюк.

Импульсивно-ювенильный опус о Клоссовски — несуразный опыт такого окликанья-перекликанья или эхоголосования. Я, конечно, не слишком надеялся, что Пьер Клоссовски или кто-то из сродных ему духов услышит меня и откликнется. Но подчас, когда я писал свою карикатуру, мне мерещи-

лось, что некто всё же отвечает мне. Иногда я слышал убийственное: «Ха! Да кто ты такой? И что тут несёшь?» Но иногда чудилось: «Привет, малец! А ты, оказывается, наш!» Вот ради таких моментов я и эхоиствую.

Импульсивно-ювенильное сочинительство — мой исконный жанр, моё достояние. Потому что я и есть ювенильное, инфантильное, никогда не созревшее создание. Взрослый мир дельцов и культурных подёнщиков замалчивает голоса зверей, сумасшедших и детей. А я импульсивно воплю, как взбунтовавшийся против учителей двоечник. Кроме того, слово «импульс» — из вокабулярия самого Клоссовски. Импульс — это неосознанная сила, требующая своего свободного проявления в мире, где свободны лишь ложь и лицемерие. Мой импульс в этом сочинении был непрехотлив: я хотел выразить свой щенячий, живой, импульсивный восторг, свою ребяческую адорацию, своё сердечное и умственное преклонение перед Пьером Клоссовски, дух которого витал передо мной, недостойным почитателем его гения. И заодно я хотел сказать, как мне невыносимо всё окружающее.

Ну и ещё: Сальвадор Дали однажды окрестил свою художественную практику «параноидально-критическим методом». Андре Бретон посчитал, что это определение верно передаёт суть всего сюрреалистического художества. Параноидально-критический метод — неистовое отрицание наличествующей (подлой) реальности ради навязчивого видения истины. Параноик догадывается, что все вокруг — супостаты и обманщики, и обрушивается на них с испепеляющей критикой во имя невидимой, но безусловной истины, сколь бы страшной и несказуемой она ни была... Все лучшие свершения сюрреалистов исходят из этой провокационной гипотезы... Но ведь Ницше и де Сад — они тоже пользовались этим методом... И Арто... Так вот: мой импульсивно-ювенильный опус о Пьере

Клоссовски — это шутовской отголосок, легкомысленное эхо параноидально-критического метода. С шизофреническим обертоном, разумеется.

Что ж, давай подведём итоги. Может быть, ты хочешь добавить что-то важное в заключение этого нашего разговора и всей этой книги?

Пожалуй, хочу.

Пьер Клоссовски умер в своей скромной квартире в Париже 12 августа 2001 года в возрасте библейского патриарха: ему было 96 лет. И я не ошибусь, если скажу, что он, как и пришло патриарху, был мудрецом. Его мудрость заключалась в том, что он, подобно всем древним мудрецам, понял, что истинное место пребывания человека — это Град Божий, а не городище людей-граждан. К этому пониманию его привёл не только святой Августин, которого он переводил, но и Гермес Трисмегист, Вергилий, Марк Теренций Варрон, де Сад, Фурье, Ницше, Гёльдерлин, Лотреамон, Кафка, Батай, Фрейд, Хайдеггер, Клее, Беньямин...

Клоссовски был мыслителем и художником, а также самобытным теологом, черпавшим одновременно из языческих, иудейских и христианских источников. Может быть, самым большим совпадением Клоссовски с христианством было его почитание монастырской традиции, уходящей корнями к первым христианам и их тайным сообществам. Те исконные христиане были коммунистами. Для марксистов этот факт оказался слепым пятном, а вот для Клоссовски — нет. Коммунизм как форма жизни — это и есть порнология Клоссовски: форма жизни отколовшихся от общества людей в их соитии с незримыми богами и их блаженными знаками и подобиями. На сакраментальный вопрос «как жить?» Клос-

совски отвечал: с божествами на вашем ложе, с вашими друзьями и подругами как с богами, с вашими богами за пазухой, с духами во плоти.

Короче: святая порножизнь, согласно Клоссовски, есть попытка сокрытого бытия по ту сторону какой-либо доктрины или институции. Новый человек может родиться только в результате свободного, не обусловленного цивилизацией, напора импульсов в их инстинктивном стремлении к богу в его вечном становлении и возвращении. Ничто не важно, кроме мощного неорганизованного присутствия Духа, которое надлежит чувствовать и велениям которого нужно следовать. Пребывая на земле со всеми своими карнальными нуждами, необходимо карабкаться вверх, в небеса, оставляя внизу всё, что сковывает: деньги, власть, имущество, нацию, идентичность, территорию... Таково главное условие свободного (не)человеческого существования, имя которому: Поэзия.

В своём творчестве Клоссовски пошёл против главного тренда современности — нигилистической секуляризации теологических концептов во имя спектакулярного и сытого существования человеческих масс на истощённой и порабощённой Земле. Автор «Живой монетой» утверждает прямо противоположное: сингулярное эротическое богословие-искусство с ретеологизацией всевозможных секулярных понятий и вещей. Всё, к чему прикасается свободная тварь, становится божественным, если тварь того желает и так чувствует. Всё становится сакральным и мистическим, кроме массового общества, эго и технологической пустыни, в которую превратилось всё вокруг.

В двух словах эта ересь означает следующее: быть в мире с самим собой означает идти войной на весь мир.

Ноябрь 2023

Содержание

<i>Пролог. Был ли ПЬЕР КЛОССОВСКИ ХРИСТИАНИНОМ?</i>	/ 7
<i>Первое. РИСУНОК НА СТЕНЕ</i>	/ 13
<i>Второе. МИЛАНСКАЯ ЭЙФОРИЯ</i>	/ 18
<i>Третье. СВИДАНИЕ В ПАРИЖЕ</i>	/ 23
<i>Четвёртое. НЕРУКОТВОРНАЯ ДЕНИЗ</i>	/ 28
<i>Пятое. СИМУЛЯКР</i>	/ 32
<i>Шестое. АВТОБИОГРАФИЯ БЕЗ СЕБЯ</i>	/ 37
<i>Седьмое. БЕЗ ПЬЕРА КЛОССОВСКИ РОССИИ ХАНА́</i>	/ 41
<i>Восьмое. ЖАК ПРЕВЕЛЬ — МОЙ БРАТ</i>	/ 46
<i>Девятое. КАК БАРБАРА ЕБАЛА ЕВГЕНИЯ</i>	/ 51
<i>Десятое. ЖИВОЙ МОНЕТОЙ, БЛЯДЬ</i>	/ 56
<i>Одиннадцатое. ПЕРВЕРТ</i>	/ 61
<i>Двенадцатое. ДА, МОНСТР</i>	/ 65
<i>Тринадцатое. НИЦШЕ И СМЕХ БОГОВ</i>	/ 69
<i>Четырнадцатое. СОДОМИЯ И ЯЗЫК</i>	/ 73
<i>Пятнадцатое. АПАТИЯ, ИЛИ УНИЧТОЖЕНИЕ СЕБЯ И ДРУГИХ</i>	/ 77
<i>Шестнадцатое. КАК ПИСАТЬ?</i>	/ 81
<i>Семнадцатое. ЗАКОН ГОСТЕПРИИМСТВА, ХА</i>	/ 85
<i>Восемнадцатое. РИСУНКИ, НАКОНЕЦ</i>	/ 90
<i>Девятнадцатое. ГУЛЛИВЕРОВА ОПТИКА: МОНОМАНЬЯК</i>	/ 94
<i>Двадцатое. МАССОВАЯ МАНИЯ, МЕСЬЕ</i>	/ 98
<i>Двадцать первое. КЛОССОВСКИ НЕ БАЛЬТЮС</i>	/ 101
<i>Двадцать второе. ИКОНОПИСЕЦ-ЕРЕТИК</i>	/ 105
<i>Двадцать третье. РИТУАЛ</i>	/ 108
<i>Двадцать четвёртое. СОВЕСТЬ, О ГОСПОДИ</i>	/ 111
<i>Эпилог. КЛОССОВСКИ ПРОТИВ РОБОТОВ</i>	/ 113

КЛОССОВСКИ И ДРУГИЕ ДУХИ. *Беседа редактора издательства «Асебия» Дениса Куренова с Александром Бренером* / 116

Александр Бренер

ПЬЕР КЛОССОВСКИ, МОЙ СУТЕНЁР

18+

<https://asebeia.su>

<https://jaromirhladik.com>

Подписано к печати

Заказ №

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, Россия, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14