

# «Cracks in the Street»

Перевод: Леся Прокопенко

## «Cracks in the Street» [1]

В ответ на приглашение вашего коллоквиума [2] я предложил назвать свою презентацию «Экзистенциализирующие [3] функции дискурса». Но после пересечения Атлантики это предложение превратилось в «Cracks in the text of the State» [4]. Что уже даёт неплохую пищу для размышлений! Впоследствии мне объяснили, что для встречи, проходящей под эгидой литературной ассоциации, было бы уместнее сохранить некоторую привязку к идее текста. Окей! Но факт остаётся фактом: в случае когда я говорю о дискурсе, речь идёт не о тексте и даже не о языке. Для меня дискурс, дискурсивность – это прежде всего курс. К примеру, странствие Ленца, воссозданное Бюхнером в глубинной жизни форм – его знакомство с душой камней, металлов, воды, растений [5]... Или, скорее, неподвижное странствие, в котором постижение дзэн-сада состоит до тех пор, пока не закроется от любой коммуникации при переживании полного сатори [6]; или – как в фильме «Ce gamin-là» [7], который Рено Виктор посвятил опыту Фернана Делиньи – очарованность аутичного ребёнка медленным формированием капли воды и то, как он каждый раз приветствует её падение, повторяющееся снова и снова, всё тем же взрывом радости и наслаждения [8].

Но, подумают некоторые из вас, что бы делала эта внетекстовая дискурсивность, не пройди она литературную обработку какого-нибудь Бюхнера, не имей она поддержки буддистских текстов, не будь она предопределена поэтико-философским чтением Фернана Делиньи? Разумеется, я не намерен преуменьшать роль текста и машины письма при воплощении этого безмолвного избытка и в развёртывании несомого им мира виртуальности. К тому же очевидно, что невербальные режимы семиотизации в наше время призваны существовать в симбиозе не только с речью и письмом, но также с работой компьютера. Предположим, что всё это идёт вместе, без первенства одной сферы над другими или предпочтения одной сферы другим. Итак, соглашаюсь на предложенные вами «Cracks in the text» и на различные текстовые модальности нарушения непрерывности, перечисленные в вашем приглашении: gaps, ruptures, interstices, slippages, margins, crises, liminal periods, peripheries, frames, silences... [9] Соглашаюсь на всё – при условии, однако, что это не станет предлогом для окончательного затыкания других форм дискурсивности, продолжающих населять наш мир!

«Cracks in the Street». В этом заявлении заключается композитная память трёх полотен Бальтюса на тему улицы, изображающих сцену в Старом Париже, между площадью Сен-Жермен-де-Пре и площадью Сен-Мишель.

На картине 1929 года можно отыскать дюжину персонажей, мирно идущих по своим делам, а также – на заднем плане – лошадь на привязи, развернутую влево. На переднем плане – молодой круглоголовый мужчина с правой рукой на сердце, приковывающий зрителя к картине. Лучше бы даже сказать «как будто приковывающий», ведь в действительности его

встревоженный взгляд остаётся замкнутым в самом себе. Положим, он разворачивается к нам, смотрящим на него.



Во второй версии 1933 года лошадь исчезает, городское убранство становится стилизованным, а перспектива искажается. Полотно увеличивается, персонажи становятся массивнее – по крайней мере те, которые находятся на авансцене. Круглоголовый юноша, с рукой непременно на сердце, перешел на второй план. Его левое плечо закрыто тёмным силуэтом женщины, которую мы видим со спины. Головной убор её вписан в рамку магазина на заднем плане, образуя что-то вроде китайского иероглифа красного цвета. Эта женщина протягивает правую руку к тротуару, открывая ладонь вперёд, словно чтобы поймать поток ветра, а, может быть, и для того, чтобы погладить бедро другой женщины, которую мы также наблюдаем со спины – но она находится намного дальше и, кажется, несёт в руках младенца лет двадцати в матроске. Несмотря на смещение по правилам перспективы, жесты мужчины и женщины в каждой из пар совпадают, приваривают их друг к другу как аверс и реверс нового вида андрогинов.



Отметим, что среди дюжины персонажей, находящихся на этом полотне, такие странные пары образуются только в двух случаях. Действительно – подобно шахматным фигурам, которые легонько столкнули с места – жесты, позы, профили, черты лиц, складки на одежде каждого из персонажей сместились с их «естественной» позиции, чтобы переориентироваться для загадочной игры соответствий, одним из основных ключей к которой является стратегия взглядов. Комментаторы не упустили из виду их пустой, «отрешённый» характер. Несмотря на то, что сущностное здесь отсутствует, властный захват пространства – происходящий в результате перераспределения фигур «в зоне радара» и устанавливающий гегемонию взгляда без субъекта, без объекта, без конечности – выводит наружу паноптическое Сверх-Я, способное и подавно сбить с толку, коль скоро оно устанавливается в атмосфере, которую можно сравнить с атмосферой «Commedia dell'Arte».



Эти отблески меди, достойные Яначека или Стравинского, исчезают из «Торгового пассажа Сент-Андре», третьей картины, созданной двадцать лет спустя. Сверкающие соединения поверхности и цвета, танец взглядов, который производил систематическое смещение в координатах привычного мира (чтобы осветить его по-новому, и, в конце концов, вернуть нас к нему) – всё это сменилось другой, куда более молекулярной трактовкой изобразительных компонентов. Чем-то, что задействует мягкую топологию, интенсивные градации бессознательного, но, тем не менее, проводит нас в мутирующий мир без возврата. Теперь уже не грубо разрозненные объекты выполняют работу разрыва и запускают дрейф, но всё полотно целиком, каждый фрагмент которого, как голограмма, несёт в себе общую сложность. Картина теперь вытянулась в высоту, её поверхность увеличилась в три раза по сравнению с первой версией, и размер персонажей относительно уменьшился. Их осталось

не более восьми, плюс кукла.



На манер актёров Боба Уилсона, они двигаются вокруг расположенной в центре белой собаки, повернутой вправо – она вызывает мысли об агнце. Да, пожалуй, это театр, ведь основной фасад опущен как фоновый занавес, а боковые фасады установлены в ложной перспективе, как раздвижные декорации. Но равным образом это может быть городской дзэн-композицией, сочетающей одушевлённые и неодушевлённые формы. Глаза стали размытыми; взгляды, кажется, переместились в слепые окна, окружающие сцену со всех сторон. Из одного из них выглядывает круглая голова ребёнка, напоминающего водолаза. В другом, повыше и правее – единственном окне с жалюзи – виднеется рукав белого жакета; он маячит в ненадёжном положении, держась на Святом Духе.

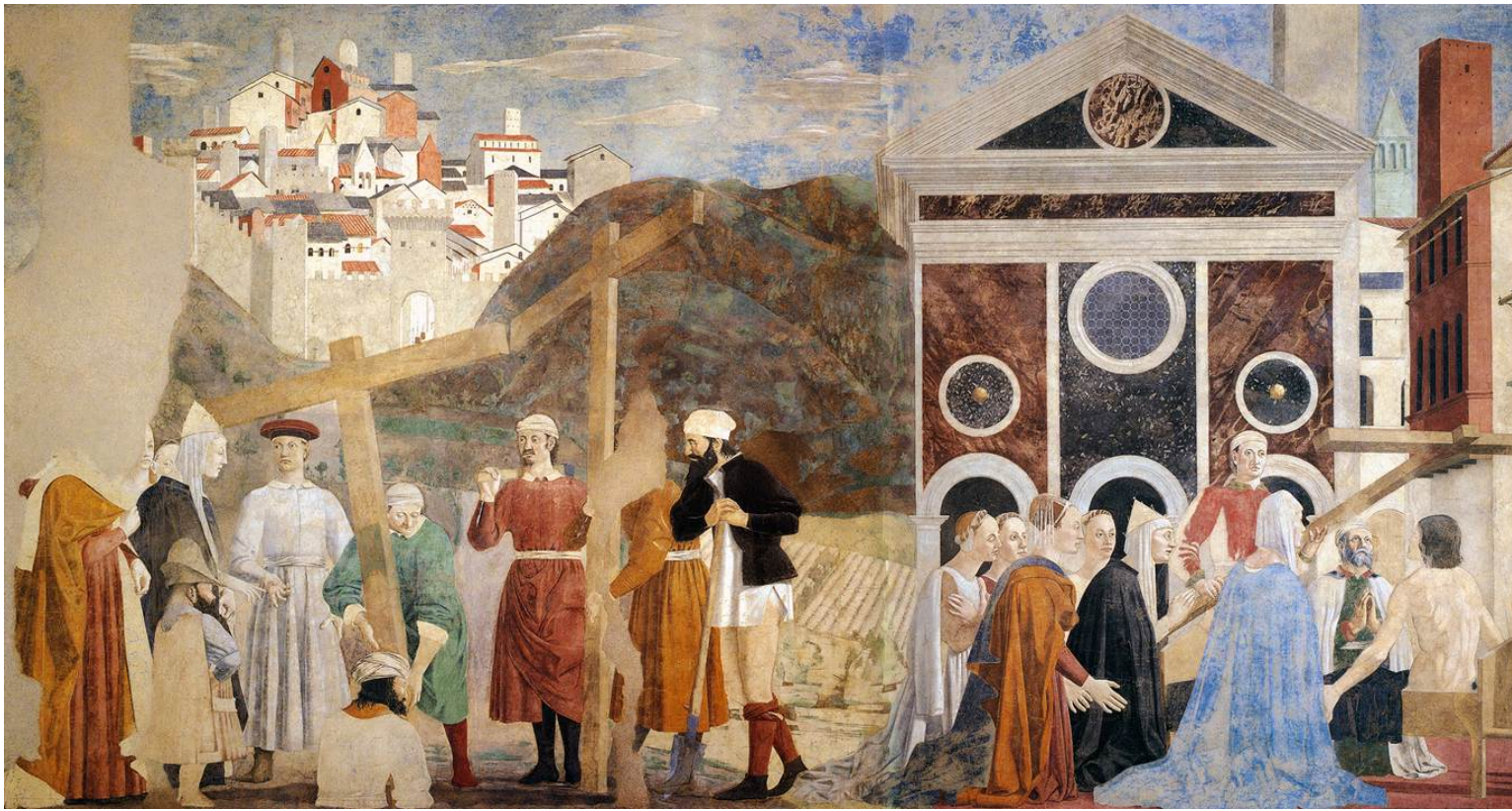
Я немного задержался на этих трёх полотнах, поскольку они помогут проиллюстрировать три мысли, которые я хочу вам представить.

С самого начала утверждается несократимая поливокальность экспрессивных компонентов, содействующих производству эстетического эффекта: тех, что заряжены смыслом и передают «узнаваемые» формы; тех, что несут историю и культурные сообщения; а также тех, а-означающих, что покоятся в игре линий и аффектах цвета [10]. Ни герменевтика, ни структурная перекодировка не могли бы скомпрометировать гетерогенность и функциональную автономность этих компонентов, гарантирующих процессуальное развёртывание произведения; ни одна означивающая операция не смогла бы «развязать» переплетённые пути эстетической дискурсивности. Перед встречей с вами друзья предупреждали меня: «Главное, не возвращайся к своей привычной войне со структурализмом или постмодернизмом! Ты должен знать, что в Соединённых Штатах такого рода вещи никогда не воспринимаются всерьёз, даже если это последний крик моды». Но

что же вы хотите, в последние десятилетия болезнь означающего, подобно миксоматозу кроликов в европейских деревнях, настолько опустошила наши гуманитарные науки и нашу литературу, исчезая только для того, чтобы проявиться в других обличьях, что мне стоит труда избавиться от своего недоверия! Вот простой пример, который всегда направляет меня к той первой «Улице» Бальтюса, чтобы показать, что у означающего нет никакого онтологического приоритета над означаемым, а также что означаемое может стать «kozyрем». Как мы знаем, один из эстетических приёмов этого художника – писать в манере итальянских примитивов. Данную картину, в частности, можно сравнить с двумя произведениями Пьеро делла Франческа, «Легенда о Кресте» [11] и «Пророчество царицы Савской» в базилике Сан-Франческо в Ареццо [12]. Каким бы образом эта культурная коннотация не выходила на свет, ясно и отчётливо или, скорее, в размытых проявлениях, она насыщает все экспрессивные компоненты аурой архаизма, пробуждающей определённый тип аффекта.



Но где в этих условиях разместить цезуру, которая играет роль означающего и производит смысл? В сказанном или в манере высказывания? Среди фигур Содержания или в дискурсивных цепочках Выражения? Ложная дилемма! Ведь настоящий процессуальный разрыв заключается в том, что высказывание имеет возможность разделять и заставлять работать функторы Выражения и функторы Содержания, без предпочтения одних другим или примата одних над другими; и всё по той прекрасной причине, что и те, и другие являются компонентами единого детерриториализованного формализма, как то постулировал датский лингвист Луи Ельмслев.



Это приводит меня ко второй серии размышлений. Эстетический разрыв дискурсивности никогда не проходит пассивно, и гетерогенность регистров, к которой он приводит, должна рассматриваться как гетерогенез. Его приводят в действие операторы, которые я бы назвал конкретными машинами. Они одновременно диссоциируют и соединяют выразительные материалы, «полифонизируют» их, как сказал бы Бахтин, и трансверсализируют их, то есть совершают транзит сквозь разные уровни форм и процессов детерриториализации, которые, в свою очередь, я бы назвал абстрактными машинами. Пьер Клоссовски, брат Бальтюса, в обширном комментарии к его работам отлично показал, по существу, продуктивный характер – экзистенциализирующую функцию – такого эстетического подвешивания «разумной» речи: «недискурсивный способ выражения – картина – не дублирует, но устраняет речь, борющуюся с забвением. Но если речь равномерно предаёт забвению множество вещей, чтобы актуализировать другие, то именно это забытое существование является содержанием изображения; оно игнорирует пожирающее и уносящее прочь время, прошлое существование продолжает присутствовать повсеместно – именно поэтому живописная перспектива наделяет удалённый объект таким же значением, как и приближённый, «передний план» и «фон» это не более чем деление единой поверхности» [13].

Оставим в стороне эту характеристику «недискурсивности», по Пьеру Клоссовски, изобразительного выражения. На мой взгляд, это не более чем вопрос терминологии: со стороны высказывания восприятие живописного произведения дискурсивно, тогда как со стороны содержания оно таким более не является. Вся проблема заключается в том, чтобы определить конкретные операторы, которые помогут нам переходить от одного к другому. Из того, что говорит нам Клоссовски, мы пока сохраним только возможное обретение картиной памяти об избавлении от пространственно-временных координат, то есть памяти

невозможной, апоретической. Любая попытка помыслить бытие, писал Мартин Хайдеггер, меняет его на сущее и разрушает его сущность. И такая безысходность, по его словам, указывает на то, что «нам нужно не размышлять более о выходах, но обосноваться, наконец, в этом якобы безвыходном поле, вместо того, чтобы разыскивать лазейки» [14].

Существование не является предоставленным правом, «приобретённым преимуществом»: это производство, постоянно подвергающееся сомнению и зависящее от обстоятельств, это потеря равновесия, стремительный порыв вперёд – в режиме защиты либо пролиферации – в ответ на все эти трещины, эти пробелы, эти разрывы...

Вторая версия балтюсовской «Улицы» приводит нас к открытию двух других важных характеристик этой экзистенциальной функции, организованной в эстетических порядках. Она задействует в первую очередь то, что я, вслед за Якобсоном [15], назвал бы фатической операцией [16]. С её помощью определённые разрывы формы, растворения установленных схем восприятия, искажения [17] смысла конвертируются в опору для новых сокращений высказываемого. Мы видим это уже в преувеличенной жестикуляции некоторых персонажей и в присутствии их силуэтам очаровании «аппликации». Эти указывающие пластические элементы, вырванные из внутренней логики сюжета картины, начинают жестикулировать, подавать знаки зрителю, интерпеллировать его. На полотне 1929 года персонаж переднего плана, который на нас глядит, не видя, пытался сделать нас соучастниками происходящего на улице, будто желал затащить нас туда. На картине 1933 года эта связь искажается по той причине, что взгляд того же персонажа, перемещённого на задний план, стал полностью обезличен. Но участие зрителя требуется не менее прежнего, и, вовсе не ослабевая, оно возрастает до того, что сама сцена становится носителем своеобразного субстанциализированного ясновидения, пронизывающего нас насквозь, волнуящего нас глубоко внутри. Наш собственный взгляд перестаёт быть созерцательным; он захвачен, заморожен, и функционирует отныне как ремень трансмиссии между машиной-взглядом [18] на полотно и бессознательными процессами, которые она запускает внутри нас.

Устанавливается любопытная связь интересубъективности, трансгуманно-трансмашина. Подчеркнём, что пластические элементы, на которые опирается эта фатическая функция, восходят независимо от регистра формального выражения или регистра указывающего содержания, и, таким образом, гармонии линий, формы и цвета говорят нам здесь ровно столько же, сколько говорят индексы и символы, явно несущие сообщение.

Вторая характеристика экзистенциальной функции, выделенная на картине 1933 года, имеет отношение к зловещей тональности (её я уже описал ранее как характеристику Сверх-Я), под воздействие которой попадает этот энонсиативный, паноптический и фатический разрез. Она держится на том, что неисправимая шаткость диспозитива, установленная таким образом, резонирует с нашим собственным наследственным страхом дробления и членения. Растрескивание замкнутых на себе смысловых структур, отделение и автономизация пластической композиции, которая интерпеллирует нас, дёргает за рукав – всё это производит эффект того, что полотно берёт на себя этот страх, впитывает его, как промокательная бумага, а затем возвращает его в форме пугающей и околдовывающей. Чего они хотят, этот взгляд и этот голос, отныне нелокализуемые? Однако именно теперь

хрупкость, неопределенность, пустота, апория являются гарантами экзистенциальной согласованности, а кьеркегоровский «осколок», конечные точки сингулярности становятся каталитическими очагами развёртывания новых универсумов референции. Парадокс Тертуллиана эхом возвращается к нам: «И умер сын божий; это вполне достоверно, ибо ни с чем не сообразно. И после погребения воскрес; это несомненно, ибо невозможно» [19]. Здесь необходимо снова пролить свет на специфическую позицию этой функции экзистенциального коллапса в литературе – на то, как она продвигает ритуальную сложность в разрыве дискурсивности [20]. Но наступило время перейти к моей третьей и последней серии соображений.

Живописец расположил на своём полотне процессуальные операторы для регулирования нашего взгляда. (Регулирования в значении, родственном кибернетическому, другими словами, для осуществления навигации, установления обратной связи и открытия новых линий возможного. Можно даже сказать, что он связывает нас некоторой разновидностью прото-компьютерной программы). Во второй «Улице» мы находились в присутствии двух основных операторов:

1. Техника вырезания, cut-up, дезартикуляция мотивов, которые привели к застыванию «живых картин» (как всегда следуя Клоссовски), с целью их насильного различения, что заставит их выпускать новые смысловые референции.
2. А-означающая композиция линий и цветов, которая разнообразными способами овладевает полотном и его кадрированием. Результатом становится вхождение высказывания в исключительно метастабильное созвездие экзистенциальных универсумов, колеблющееся между полюсом «Commedia dell'Arte», танца форм, изобретения неизданных становлений – и полюсом Сверх-Я, окаменения, замороженности взгляда.



1. Оператор «Торгового пассажа Сент-Андре» объединит эти два предшествующих оператора, трансформируя их. Обработка форм путём углублённого вырезания теперь обращена в свою противоположность – некое неуловимое «дрожание», которое расслабляет отношение мотив/фон и снимает его контрастность. Воздействие «cracking» [21] перемещает молярные совокупности в молекулярные интенсивности; порошкообразное зерно живописной материи преобладает над структурно-зависимыми отношениями. Коллапс динамики взглядов смещает действия и жесты, которые до сих пор оставались прикрепленными наподобие гирлянды к глазам персонажей. Само полотно, рассматриваемое целиком, является взглядом и производящей смысл инстанцией, которая имплантирует «становление-Бальтюсом» в само сердце наших способов смотреть на мир.
2. Но что тогда может наделить этот тип оператора той силой, которая уводит нас с проторенных путей, той способностью к субъективной мутации? Без сомнения, не существует общего спекулятивного ответа на данный вопрос, который в каждой эстетической компоновке возникает с нуля! Загадочная сила, которой заряжен «Пассаж» Бальтюса, заключается в том, что его настоящий «сюжет» это не что иное,

как именно этот оператор... прохождения, трансверсальности, перенесения субъективности. Мне кажется, что в данном случае мы имеем дело с операцией, которая проходит путём молекулярного разрушения форм, соотносящихся с интенсификацией модуляций цвета – в пределах палитры расширения, в противном случае ограниченного. Это видимое разрушение, несмотря на свою расплывчатость, вызывает другое, на этот раз совершенно невидимое, которое проходит внутри психики. Обращаясь к исследованиям «фрактальных объектов» Бенуа Мандельброта [22], я хочу сказать, что здесь оперирует двойной, объективный и субъективный, процесс «фрактализации». Напомним, что фрактальное множество неограниченно расширяется путём фиксированной гомотетии – как минимум, когда оно генерируется стохастическим образом. На мой взгляд, необходимо вынести фрактальный анализ за рамки геометрии и физики, в которых он родился, и применять его для описания неких предельных состояний психики и социума. Так, сон можно было бы рассматривать как фрактальное состояние репрезентации, и я не сомневаюсь, что таким образом некоторые вопросы, например, дуализм влечений, «splitting» [23] Я, символический разрыв и комплекс кастрации, могли бы быть выведены из тупика, в котором их оставили фрейдизм и его структуралистские реле. Понятие переходного объекта Винникотта также, в частности, заслуживает переосмысления. Что такое оператор перехода референции? Как конкретно функционируют конвертеры субъективности, которые заставляют нас переходить от одного созвездия универсума к другому? В случае с «Торговым пассажем Сент-Андре» мы можем видеть, что при определённых обстоятельствах изобразительная репрезентация способна запустить фрактальный импульс, обозначающий и направляющий преобразование, которое отразится в виде «каскада» (согласно красивому выражению Мандельброта) – не только от одного пространственного измерения к другому, но также и сквозь иные измерения, временные и неосязаемые. В эпоху искусственного интеллекта не пора ли наконец отказаться раз и навсегда от повального противостояния между телом и духом и заняться изучением операторов интерфейса между этими двумя модальностями существования?

Основные характеристики преобразователя фрактального импульса, реализованного Бальтюсом, можно резюмировать в трёх позициях:

1. Он позволяет сбежать от систем репрезентации, замкнутых на самих себе; он «грызёт» свои пределы, чтобы заставить их работать в «странном аттракторе» трансверсальности.
2. Свойственная ему процессуальность постоянно приводит его к перестановке собственных онтологических референций и переделыванию экзистенциальных измерений высказывания, что синонимично постоянной ресингуляризации.

3. Факт побега из предустановленных зон смысла заставляет его разворачивать автореферентные поля выражения, которые можно рассматривать в качестве самосоздающихся инстанций субъективности.

Ставки такой фрактализации психики не имеют недостатка в этико-политических пролонгациях. Это определяет участь сдерживающей дискурсивности, «односторонности» и капиталистической субъективизации, которая фактически может быть экспроприрована подходами мультицентричными, гетерогенными, полифоническими, поливокальными, устанавливаемыми «вдали от равновесия», кодированного наперёд. Это вызывает к возвращению Означающего, «иконического», нецифрового, симптома – короче говоря, к определённой «демократическому» освобождению молекулярных популяций.

Позвольте мне в качестве заключения сделать три ремарки, касающиеся лингвистики, музыки и логического позитивизма.

Эта экзистенциальная функция присуща различным модальностям дискурсивности – и, я повторю это, не только в дискурсе лингвистическом – и лингвисты, и семиологи вовсе не были склонны недооценивать существование. Но они приняли за правило до настоящего времени держать его запертым в ящике под этикеткой «прагматика» – третьем под ящиками синтаксического и семантического. В противовес им я хотел бы показать, что измерения этой функции – полифония, а-означающее упоение, которое производит высказывание, процессуальная фрактализация – задают ей совершенно другой масштаб. Это верно, что она занимает существенное место в семиотических полях (например, при использовании акцентуаций, интонаций, просодических особенностей и т. п.), но не менее важна её роль в основании экзистенциальных территорий, покрывающих, среди прочего, этологию человека, или ритуалы и ритуальности социальных границ, или, опять-таки, композиции лицевого [24], «частичные» и переходные объекты, вокруг которых организовывается психика...

Посредством любых возможных процедур фрактализации, процессуализации и экзистенциального переустройства эта третья функция дискурсивности (устанавливаемая одновременно с функциями означивания и денотации) генерирует индивидуальные и/или коллективные модальности субъективизации, которые устанавливаются наперекор доминирующим способам формирования субъективности. Это означает, что таким образом субъективность получает возможность распорядиться своей собственной участью.

Музыка тоже могла бы предложить нам привилегированную почву для исследований этой процессуальной фрактализации «объективных субъективностей». Нам следовало бы также заново очертить историю «сглаживания» голосов и шумов под объединённым действием инструментальных машин, машин письма и новых механизмов для коллективного прослушивания. И того, как из этого была выкована новая звуковая материя, отлично вписывающаяся во фрактальные бреши, которые и направили музыку к её современной процессуальности. Следовало бы также заново углубиться в подробности: преобразование модальной музыки в тональную музыку, соотносящееся с разделением гаммы на равные интервалы и, следовательно, очень лёгким отклонением относительно натуральных

звукорядов; нарушение старинного запрета на тритон, «дьявольский интервал», который появился искусственно для разделения октавы на две равные части; затем – в пролонгацию и выравнивание «темперамента» – достижение додекафонистов и атоналистов. Тогда мы могли бы установить, что каждый из этапов детерриториализации звукового материала катализируется игрой «малых различий», возникающих в результате молекулярной фрактализации базовых музыкальных образований. Так проявилось, параллельно и в качестве контрапункта, возвращение к музыке преобразованных голосов, ритмов, тембров и шумов [25]. Тем временем вернёмся к Бальтюсу и его фрактальным материалам выражения, о которых недостаточно констатировать, что они «пробуждают» современную музыкальную композицию, поскольку на деле эти же детерриториализующие операторы фактически находятся в самом произведении, над изобразительными и музыкальными дискурсивностями. (В другом месте [26] я пытался показать, что развитие событий у Пруста вокруг «небольшой фразы Вентейля» вращается на подобных операторах трансверсальности.)

Могу вообразить, что некоторые души, закалённые грубой школой неопозитивизма или логического эмпиризма, с отвращением воспримут то, что мы можем – как я это и сделал – использовать абстрактные, детерриторизованные и бесплотные машины для поддержки экзистенциальной функции! Поскольку я ни в коем случае не претендую на то, что мой демарш имеет научные основания, и малейшее значение придаю деноминации, я не зайду на их территорию. Я хотел бы только сказать им, что я понимаю: ни одна попытка моделирования или картографирования субъективных фактов не сможет обойти эту проблематику, значительно превосходящую сферу литературы и искусства. Следовательно, всё тем или иным образом сведётся к объяснению парадоксального существования этих машин-синапсов, машин-хиазмов, которые возвращают смысл производству существования и которые переписывают искусственность здесь-бытия, прокладывая путь к будущему. Где можно увидеть, что самое архаичное, самое невротическое способно бесконечно пополнять поля возможного! Где раскрываются, во всём своём тщеславии, попытки интерпретировать произведение, подобное работе Бальтюса, исключительно в свете инфантильных комплексов его автора или его «фиксаций» на определённых этапах истории живописи!

Что заставило меня в итоге окончательно возвратиться к исходному заявлению моей речи: «Cracks in the text of the State», трещины в состоянии вещей, состоянии мест, состоянии норм... Трещины, из которых пробиваются новые социальные и эстетические практики, раскрывающие себя как всё менее отделимые друг от друга и всё в большей мере сопричастные общей судьбе.

---

[1] «Трещины в улице». Текст на французском опубликован в журнале *Chimères* N° 3, 1987, и доступен [онлайн](#). Оригинальная публикация содержит примечания Феликса Гваттари, которые далее будут отмечены Прим. *Chimères*. (Прим. переводчика)

[2] Конференция, проводившаяся Modern Language Association в Sheraton Center в Нью-Йорке 28 декабря 1986 г. (Прим. Chimères)

[3] Existentialisantes; далее в тексте Феликс Гваттари использует понятие «экзистенциальная функция» (la fonction existentielle). (Прим. переводчика)

[4] «Трещины в тексте состояния». Здесь, безусловно, важнейшую роль играет полисемия: и state в английском, и état во французском могут значить как «состояние», «положение», так и «государство». (Прим. переводчика)

[5] Georg Büchner: Lenz, в Complete Plays and Prose, Пер. Carl Richard Mueller (New York, Hill & Wang, 1963), стр. 141. (Прим. Chimères)

[6] Augustin Berque: Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature, Gallimard, 1986, стр. 279. (Прим. Chimères)

[7] «Этот парнишка». (Прим. переводчика)

[8] «...explosion de joie et de jouissance»: используемое здесь понятие jouissance, «наслаждение» является важным психоаналитическим концептом, к которому, вероятно, апеллирует Гваттари, одновременно расширяя его значение. (Прим. переводчика)

[9] «...пробелы, разрывы, расщелины, грани, переломы, лиминальные периоды, периферии, рамки, затихания...» (Прим. переводчика)

[10] Именно так в публикации Chimères : «des affects de couleur» – аффекты, а не эффекты. Не исключено, что это опечатка. (Прим. переводчика)

[11] Речь идет о фреске «Обретение и испытание Животворящего Креста», которая, как и фреска «История царицы Савской», является фрагментом цикла «История Животворящего Креста», составляющего наиболее знаменитую часть живописного убранства базилики Сан-Франческо в Ареццо. (Прим. переводчика)

[12] John Russel: Предисловие к каталогу выставки Бальтюса, Лондон, The Tate Gallery, 1968. Перевод на французский: Annie Periez в каталоге выставки в Centre Georges Pompidou, 1983, стр. 284 – 298. (Прим. Chimères)

[13] Pierre Klossowski: Balthus beyond realism, Art News, New York, выпуск 55, номер 8, стр. 26 – 31. Перевод на французский в Monde nouveau, Paris, февраль – март 1957, номер 108-109, а также в каталоге выставки Бальтюса в Centre Pompidou, ноябрь 1983 – январь 1984, стр. 84 – 85. (Прим. Chimères)

[14] Martin Heidegger: Concepts fondamentaux, перевод на французский: Pascal David, Gallimard, 1985, стр. 109 – 110. (Прим. Chimères)

[15] В публикации Chimères опечатка: Jackson вместо Jakobson. (Прим. переводчика)

[16] См. Р. Якобсон, Лингвистика и поэтика (Структурализм: «за» и «против». – М., 1975):

«Эта направленность на контакт, или, в терминах Малиновского, фатическая функция, осуществляется посредством обмена ритуальными формулами или даже целыми диалогами, единственная цель которых – поддержание коммуникации. У Дороти Паркер можно найти замечательные примеры:

- Ладно! – сказал юноша.
- Ладно! – сказала она.
- Ладно, стало быть, так, – сказал он.
- Стало быть, так, – сказала она, – почему же нет?
- Я думаю, стало быть, так, – сказал он, – то-то! Так, стало быть.
- Ладно, – сказала она.
- Ладно, – сказал он, – ладно» (Прим. переводчика)

[17] Гваттари использует слово *détournement* – это одно из ключевых понятий, введённых Ситуационистским Интернационалом, которое можно перевести на русский лишь приблизительно, в том числе как «угон», «растрата» и «незаконное использование», а также «апроприация» и «диверсия». Словарь, поданный в первом выпуске *Internationale situationniste*, предлагает следующее определение: «Используется как сокращение формулы: искажение (*détournement*) готовых эстетических элементов. Интеграция настоящих или прошлых продуктов искусства в высшее строение окружающей среды. В этом смысле, не может быть ситуационистской живописи или музыки, но есть ситуационистское использование данных средств. В более примитивном смысле, искажение (*détournement*) в рамках прежних культурных сфер является методом пропаганды, что свидетельствует об износе и утрате важности этих сфер» (*Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Numéro 1, Juin 1958*). (Прим. переводчика)

[18] *Une machine-regard*: машина является одним из главных концептов в работах Жюль Делёза и Феликса Гваттари. См. в первую очередь, «Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения»: «Повсюду – машины, и вовсе не метафорически: машины машин, с их стыковками, соединениями. Одна машина-орган подключена к другой машине-источнику: одна испускает поток, другая его срезает. Грудь – это машина, которая производит молоко, а рот – машина, состыкованная с ней»; «Больше нет ни природы, ни человека, есть лишь процесс, который производит одно в другом и состыковывает машины. Повсюду производящие и желающие машины, шизофренические машины, целая порождающая жизнь; я и не-я, внешнее и внутреннее больше ничего не значат» (Делёз Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения* / Пер. с фр. и послесл. Д. Кралечкина, науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.). (Прим. переводчика)

[19] *Clefs pour la théologie*, F. Ferrier et P. Clair, Seghers, стр. 25 (Прим. Chimères); источник перевода цитаты: Аверинцев С. С. ТЕРТУЛЛИАН // Большая российская энциклопедия. [Электронная версия \(2017\)](#). (Прим. переводчика)

[20] См. мой этюд о Прусте: «*Les ritournelles du Temps perdu*» в *L'inconscient machinique*, Encre, 1979. (Прим. Chimères – от имени Феликса Гваттари)

[21] «Растрескивания». (Прим. переводчика)

[22] Benoît Mandelbrot: *Les objets fractals*, Flammarion, второе издание, 1984 и «*Les fractals*», Encyclopaedia Universalis – Symposium, стр. 319 – 323. (Прим. Chimères)

[23] «Расщепление». (Прим. переводчика)

[24] У Гваттари: visagéitaires, производное от visagéité – понятия, введённого Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари в работе «Тысяча плато. Капитализм и шизофрения». В переводе Я. И. Свирского visagéité фигурирует как «лицевость» – для удобства читателя здесь уместно использовать данный вариант. Вот как возникает это понятие в «Тысяче плато»: «Одно и то же сказать, что знак отсылает к другим знакам до бесконечности или что бесконечная совокупность знаков отсылает к главному означаемому. Но именно такая чисто формальная избыточность означаемого даже не могла бы быть помыслена без особой субстанции выражения, для которой мы должны подыскать имя – лицевость. Не только язык всегда сопровождается чертами лицевости, но и лицо кристаллизует все чрезмерности, оно излучает и получает, освобождает и вновь захватывает означаемые знаки» (цит. по: Делёз Ж., Гваттари Ф. [Тысяча плато. Капитализм и шизофрения](#) / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.). (Прим. переводчика)

[25] См. очень проясняющую диссертацию на эту тему музыканта Абея Мугуэрза (Abel Muguerza), Université de Paris X, Nanterre, UER de Philosophie et Esthétique des Formes, октябрь 1983. (Прим. Chimères)

[26] См. мой этюд о Прусте: «Les ritournelles du Temps perdu» в L'inconscient machinique, Encre, 1979. (Прим. Chimères – от имени Феликса Гваттари)