



v — a - c

---

---

**мишель фуко :  
фантастическая  
библиотека.  
об «искушении  
святого антония»  
гюстава флобера**

---

Перевод с французского Яны Янпольской  
Редактор Карен Саркисов

Ф 94 Фуко М. Фантастическая библиотека.  
Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера.  
М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018 — 48 с. — 12+

ISBN 978-5-9909519-5-2

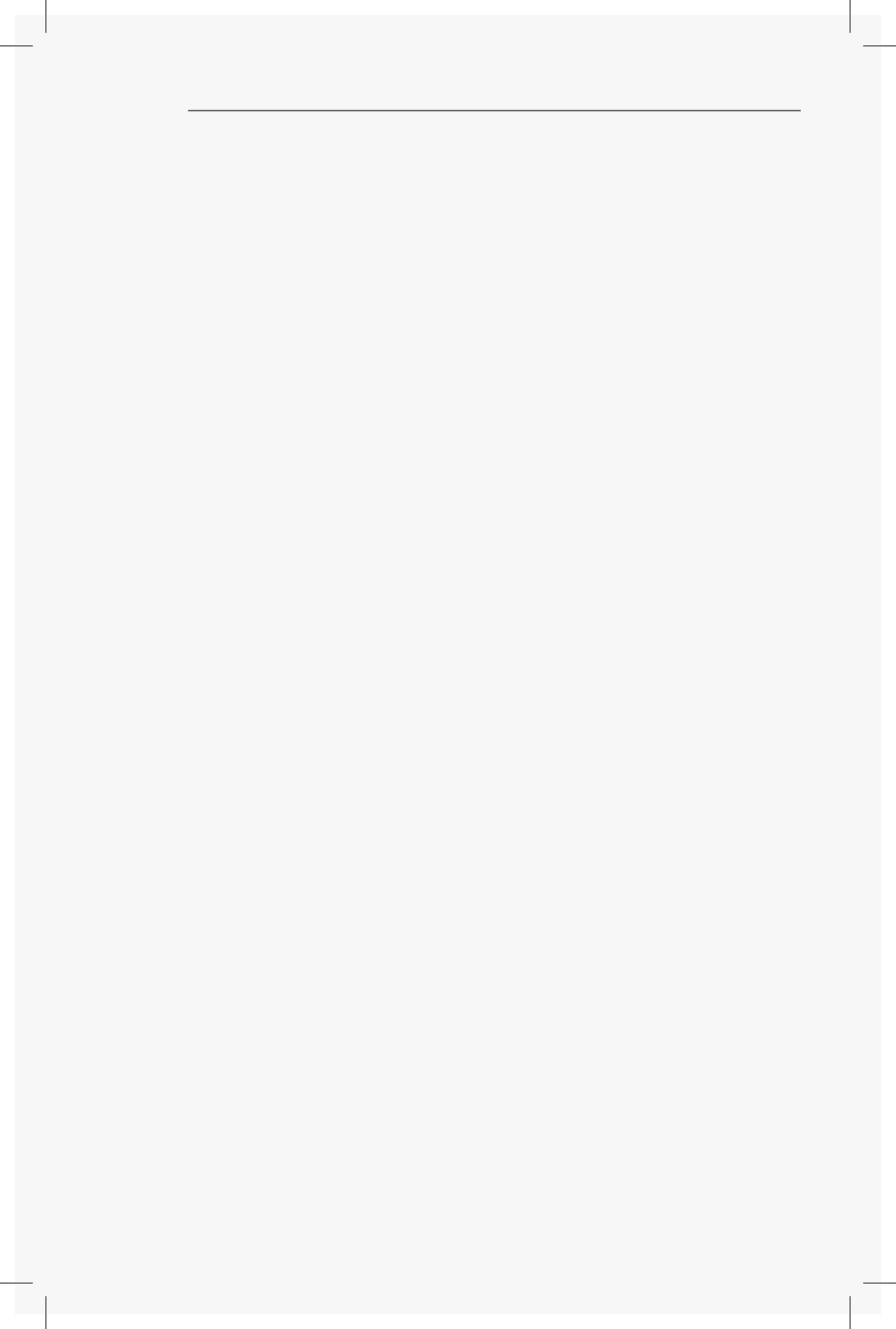
УДК 82

ББК 83

© 1994, Editions GALLIMARD, Paris

© 2018, V-A-C press

Все права защищены



---

\*\*\*



Питер Брейгель Младший. Испытание святого Антония,  
ок. 1625

Флобер трижды брался за написание и переписывание «Искушения святого Антония»: в 1849-м перед «Мадам Бовари», в 1856-м — перед «Саламбо», в 1872-м — когда писал «Бувара и Пекюше». В 1856 и 1857 годах он опубликовал из «Искушения» несколько отрывков. Святой Антоний сопровождал Флобера на протяжении двадцати пяти или даже тридцати лет — столь же долго, что и герой «Воспитания чувств». Фигуры эти одновременно и близнечные, и противоположные: вполне возможно, что осаждаемый образами древний египетский анахорет сквозь века отвечает тому молодому человеку восемнадцати лет, взору которого предстает мадам Арну на борту судна, отплывающего из Парижа в направлении Ножана-на-Сене. Между тем вечер, когда Фредерик словно в страхе инцеста отшатывается от той, которую никогда не переставал любить, может быть противопоставлен ночи, под покровом которой сраженный отшельник наконец проникается любовью к материнской материи жизни. То, что на обломках античного мира, еще населенного призраками, представало «искушением», в эпоху современности обратилось «воспитанием» прозой мира.

Возникнув очень рано — возможно, из театра марионеток, — «Искушение» пронизывает все творчество Флобера. По соседству с другими текстами и за ними «Искушение» как бы выступает своего рода чудесным источником, откуда исходят силы, фантасмагории, призраки, кошмары и карикатуры. И все это безмерное сокровище Флобер словно бы нить за нитью вплетал в гризайль «Мадам Бовари», пластически обрабатывал для декораций «Саламбо» и сводил к гротеску повседневности в «Буваре и Пекюше». Возникает ощущение,

---

будто «Искушение» для Флобера — греза о своем письме: то, каким он хотел бы его видеть, и вместе с тем — то, чем оно должно перестать быть, чтобы обрести законченную форму. «Искушение» предваряет все остальные книги Флобера (первый набросок мы находим в «Мемуарах безумца», «Адском сне», «Пляске мертвецов» и особенно в «Смаре») и многократно воспроизводится — как упражнение, ритуал, отвергаемое «искушение»? — перед началом каждой из них. Нависая над всеми его текстами, оно как бы превосходит их своей излишней болтливостью, нетронутым изобилием, кишачей животностью; и, находясь на удалении от них, оно предоставляет им, в качестве негатива их письма, мрачную, бормочущую прозу, которую им было необходимо вытеснить и постепенно заглушить, чтобы самим выступить на свет.

---

\*\*\*



Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония,  
ок. 1550

«Искушение» легко прочесть как протокол освобожденного фантазирования. Первые читатели (слушатели), перед которыми разворачивается монотонная вереница гротескных образов, начинают скучать: «Мы просто слушали слова Сфинкса, Химеры, Царицы Савской и волхва Симеона...»; или же (это по-прежнему высказывание Дюкана): «Святой Антоний — безумный и немного простоватый, я бы даже сказал, болван — наблюдает за разными образами Искушения, проходящими перед ним». Другие очарованы «богатством видения» (Коппе), «лесом теней и света» (Гюго), «механизмом галлюцинаций» (Тэн). Флобер и сам отсылает к безумию и фантазму; он словно бы обтесывает поваленные деревья сновидения: «После полудня я уединяюсь в комнате за закрытыми ставнями, задернутыми занавесками; без рубашки, в плотнищом костюме. Я кричу изо всех сил! Покрываюсь потом! Это потрясающе! В какие-то минуты это решительно превосходит простое беспамятство». К моменту завершения он пишет: «Я как одержимый погрузился в работу над „Святым Антонием“ и довел себя до сладостного состояния невероятной экзальтации... Никогда еще не испытывал я подобного возбуждения».

Вместе с тем, несмотря на эти свидетельства безумия и бреда, сегодня нам известно<sup>1</sup>, что «Искушение» является памятником педантичного знания. Для написания сцены с ересиархами были проштудированы

---

<sup>1</sup> Благодаря замечательным исследованиям Жана Сезнека, посвященным библиографии и иконографии «Искушения». См., в частности: *Seznec J. Nouvelles Études sur «La Tentation de saint Antoine»*. London: Warburg Institute, 1949.

«Церковная история» Тиллемона, четыре тома «Критической истории гностицизма» Маттера, «Критическая история манихеев и манихейства» Бозобра и «Христианская теология» Ройсса; к этому, несомненно, стоит прибавить Августина и «Патрологию» Миня (Афанасий, Иероним, Епифаний). Что до богов, то их Флобер черпает у Бюрнуфа, Анкетиль-Дюперрона, Гербелота и Готтингера, в томах энциклопедии «Живописная вселенная», в книгах англичанина Лейарда и особенно — из перевода труда Крейцера «Религии античности». «Тератологические традиции» Ксивре, а также «Физиолог», переизданный Кайе и Мартеном, «Чудесные истории» Боэстю, издание Дюре, посвященное растениям и их «удивительной истории», — все это было источником сведений о монстрах. Метафизическое размышление о протяженной субстанции было вдохновлено Спинозой. Но это еще не всё. В тексте порой возникают образы, словно привидевшиеся в галлюцинации: великая Диана Эфесская, со львами, ползающими по ее плечам, с фруктами, цветами, звездами, скрещенными на груди, с рядами сосцов, обвитая тесной пеленой, из которой выглядывают быки и грифы. Но именно эту «фантазию», один к одному, можно обнаружить в последнем томе труда Крейцера на 88-й иллюстрации: достаточно проследить пальцем по деталям размещенной там гравюры, чтобы возникло точное описание Флобера. Кибела и Аттис (с флейтой в руках, томно облокотившийся на дерево, облаченный в одеяние с ромбовидными вырезами) также предстают нам собственной персоной на 88-й иллюстрации того же издания. Портрет Ормузда можно найти в книге Лейарда, а страницы, где изображены Орай, Саваоф, Адонаи,

Кнуфис, без труда обнаруживаются в книге Маттера<sup>2</sup>. Поражает, что вся эта педантичная эрудированность создает столь сильное ощущение фантасмагории; точнее, поражает, что сам Флобер переживал как живость иступленного воображения то, что очевидным образом относилось к усердию познания.

По меньшей мере можно предположить, что Флобер здесь представил исключительно современный опыт фантастического. XIX век открыл пространство воображения, о силе которого не подозревало предыдущее столетие. На смену ночи и сну разума, неопределенной пустоте, развернутой перед желанием, приходит новая сфера фантазмов: бдение, неослабное внимание, прилежание ученого, настороженность. Химерическое может родиться прямо из черно-белой глади печатных знаков, из тяжелого пыльного фолианта, который, раскрываясь, выпускает давно забытые слова. Оно прорисовывается в библиотечной тишине, с ее книжными колоннадами, выстроившимися в ряды заголовками, среди полок, которые со всех сторон отгораживают его от мира и при этом выступают проходом в иные миры. Воображаемое поселяется между книгой и лампой. Мы уже не носим фантастическое в своем сердце, как и не ищем его

- 
- 2 Молодой бог в парящей колыбели, призванный выражать «изначальную двойственность Браминов», является довольно точным описанием гравюры, помещенной в четвертом томе перевода Крейцера (илл. 9). Розовый бог, кусающий кончик большого пальца своей ноги, и голубой, взмахивающий четырьмя руками, заимствованы, видимо, из Бюрнуфа (первый том «Французской Индии»). Всепожирающий огонь, князь войск, также находится в четвертом томе Крейцера (илл. 8). Можно привести еще массу подобных примеров.

в нарушениях природных закономерностей; оно отныне черпается в точности знания; мы предвкушаем все его богатство в документе. Чтобы грезить, нет необходимости закрывать глаза, нужно лишь читать. Подлинный образ — это познание. Именно слова, что уже были сказаны, точные рецензии, целые массивы мельчайших сведений, незначительные детали источников и репродукции репродукций насыщают опыт современности силами невозможного. Только непрерывный гул повторения способен передать нам то, что имело место лишь однажды. Воображаемое более не возникает в противовес реальному — чтобы его оспорить или восполнить; оно протянуто меж знаков, от книги к книге, мерцая в зазорах пересказов и комментариев; оно рождается и оформляется в просвете между текстами. Оно — феномен библиотеки. Своим совершенно особым образом XIX век возобновляет отношения с той формой воображения, которую Возрождение, без сомнения, знало до него и которая впоследствии канула в забвение.

Мишле в «Ведьме» и Кине в «Агасфере» также исследовали эти формы ученого галлюцинирования. Однако «Искушение» — не род знания, которое постепенно достигает величия произведения. Здесь произведение с самого начала формируется в пространстве знания: оно существует лишь в фундаментальной связи с книгами. Вот почему «Искушение» — быть может, нечто гораздо большее, чем простой эпизод в истории западного воображения; оно открывает пространство литературы, которая существует лишь в сетях уже написанного и через них: книга, в которой разыгрывается сам вымысел книг. Тут возразят, что, мол, такое уже

было в «Дон Кихоте», да и во всем творчестве де Сада. Но «Дон Кихот» соотносится с рыцарскими рассказами в ироническом ключе, равно как и «Новая Жюстина» — с добродетельными романами XVIII века, к тому же это всего лишь книги... Что же до «Искушения», то оно самым серьезным образом соотносится с бескрайним миром печатных изданий; оно располагается в институционально признанной сфере письма. Это не столько очередная книга, которую можно поставить в один ряд с остальными, сколько произведение, вбирающее в себя все пространство существующих книг. Оно их охватывает, прячет, проявляет — одним движением заставляет заискриться и исчезнуть. Это не просто книга, которую Флобер долгое время мечтал написать. Это мечта о других книгах, всех тех, которыми мы грезим и которые грезят сами, — книгах возобновленных, расщепленных, перемещенных, пересобранных, вынесенных в область сновидений, но в них же приближенных к мерцающему и воображаемому удовлетворению желания. После станет возможной «Книга» Малларме, а следом — Джойс, Руссель, Кафка, Паунд, Борхес. Библиотека в огне.

Вполне возможно, что «Завтрак на траве» и «Олимпия» были первыми «музейными» картинами: впервые в европейском искусстве были созданы живописные полотна не как ответ Джорджоне, Рафаэлю или Веласкесу — но как свидетельство (под укрытием этой особой и зримой связи и дешифруемых отсылок) нового отношения живописи к себе самой, как указание на существование музеев и тот способ бытия и родства, который свойствен полотнам в подобном пространстве. В тот же период Флобер пишет «Искушение» — первое лите-

---

ратурное произведение, учитывающее библиотеку, этот подернутый зеленью институт, в котором скапливаются книги и где медленно, но верно вырастают всходы заключенного в них знания. Флобер для библиотеки — то же, что Мане для музея. Они оба пишут, фундаментально соотносясь с тем, что уже было написано, точнее, с тем, что в живописи и литературе остается бесконечно открытым. Их искусство образуется там, где составляется архив. И дело не в ушедшей молодости, утраченной свежести или оскудевшей изобретательности, — это не свидетельства некоего исторического уныния, которым мы так любим клеймить нашу александрийскую эпоху. Напротив, они высвечивают тот неотъемлемый факт нашей культуры, что каждая картина отныне принадлежит обширной разграфленной поверхности живописи, а каждое литературное произведение — нескончаемому шепоту написанного. Флобер и Мане сделали возможным существование полотен и произведений в пространстве собственно искусства.

\*\*\*



Питер ван дер Хейден. Искушение святого Антония  
(гравюра по рисунку Питера Брейгеля Старшего), 1566  
Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York / Harris  
Brisbane Dick Fund, 1928

Присутствие книги в «Искушении» удивительным образом явлено и завуалировано. Едва возникнув, текст мгновенно опровергает себя в качестве книги. Едва начавшись, книга принимается оспаривать обилие переполняющих ее печатных знаков и придает себе форму театральной пьесы: перевод в прозу того, что предназначено не для чтения, но для декламации или разыгрывания на сцене. Флобер подумывал о том, чтобы сделать из «Искушения» великую драму наподобие «Фауста», которая вместила бы всю совокупность религий и богов. Он отказался от этой мысли довольно рано, но при этом сохранил в тексте все, что отсылает к представлению: разбивку на диалоги и картины, описания сценического места действия, элементов декораций и их вариантов, указания по движению «актеров» на площадке, — и все это в согласии с соответствующими типографскими канонами (более мелкий шрифт и более широкие поля для ремарок, более крупные буквы для имен персонажей перед репликами и т. д.). Примечательное удвоение: первое же место действия — которое станет средой для всех последующих изменений — само по себе уже напоминает некий природный театр: хижина отшельника помещена на «вершину горы, площадку, закругленную полумесяцем, [которая] замыкается большими камнями». Таким образом, книга призвана описать некую сцену, которая сама изображает обустроенную природой «площадку», куда последующие сцены в свою очередь привнесут свой антураж. Однако все эти указания вовсе не выявляют предназначения этого текста (на самом деле большая часть из них никак не соотносится с реальной мизансценой) — они лишь обозначают способ его бытия: печатный

знак должен быть не более чем скрытым подспорьем видимого. Коварный зритель займет место читателя, а сам акт чтения растворится в иной разновидности взгляда. Книга исчезает в театральности, которую в себе несет.

Но только для того, чтобы снова явиться — теперь уже изнутри сценического пространства. Едва лишь началось «Искушение», по земле протянулись тени, а во мгле ночи проступили жуткие морды, как Антоний, чтобы защититься, зажигает факел и открывает «большую книгу». Это соответствует иконографической традиции: на картине Питера Брейгеля Младшего, которой был так зачарован Флобер в ходе знакомства с коллекцией Бальби в Генуе и которая, если верить его словам, пробудила в нем желание написать «Искушение», в правом нижнем углу мы видим отшельника, преклонившего колени перед огромным фолиантом, — голова слегка наклонена, взгляд устремлен на строки. Его обступают, простирая руки, обнаженные женщины, Чревоугодие тянет к нему свою жирафью шею, люди-бочонки поднимают шум и гам, безымянные твари пожирают друг друга, мимо шествует гротескная процессия епископов, королей и правителей... Однако святой ничего этого не замечает, так как поглощен чтением. Он ничего не видит, разве что краем глаза — безумный кавардак. Если только не считать, что именно бессвязное проговаривание написанного вызвало к жизни все эти несчастные и бесформенные фигуры, которые не удостоились именования ни в одном из существующих языков и никогда не обретут приют ни в одной книге, так что им, непоименованным, только и остается толпиться у тяжелых листов фолианта. Если только, опять же, все

эти существа, явно неприродного происхождения, не выскользнули со страниц приоткрытой книги сквозь зазоры между знаками. Будучи плодотворней, нежели сон разума, книга способна породить бесчисленных монстров. Вместо построения защитного пространства она высвобождает мутное кишение сомнительных теней, где перемешаны образ и знание. Что бы ни значило изображение открытого фолианта на полотне Брейгеля, святой Антоний у Флобера хватает книгу и начинает наугад читать пять фрагментов из Священного Писания, чтобы противостоять натиску зла. Однако — в том и хитрость текста — из книги тотчас возникают, растекаясь в вечернем воздухе, дух тревоугодия, запахи крови и гнева, пламенный чад гордыни, ароматы, стоящие всех богатств этого мира, и благоухание порока, источаемое восточными царицами. Книга — место «Искушения». И притом не всякая книга: если первый фрагмент, который читает отшельник, относится к Деяниям апостолов, то четыре последних взяты уже из Ветхого Завета<sup>3</sup> — Книги *par excellence*.

В первых двух версиях произведения чтение священных текстов не играло особой роли. Осаждаемый злом в его канонических формах, отшельник искал убежища в своей молельне; побуждаемые Сатаной, семь смертных грехов сражались с Добродетелями и под водительством Гордыни брешь за брешью пробивали защитную ограду. Описание врат и разыгрывание Мистерии исчезли из опубликованной версии текста. В ней зло воплощено уже не в персонажах, а в словах. Книга, призванная даровать спасение, вместе с тем открывает

---

3 Деян. 10, 11. Дан. 2, 46. 2 Цар., 10, 13. 1 Цар., 10, 1.

врата ада. Вся та фантасмагория, которой суждено будет развернуться перед взором отшельника — дворцовые оргии, пьяные императоры, буйные еретики, бледные формы агонизирующих божеств, извращенные сущности, — весь этот спектакль исходит из книги, открытой святым Антонием, равно как из тех библиотек, с которыми имел дело Флобер. Поэтому неудивительно, что две симметрично-полярные фигуры, заправлявшие всем этим балом, — Логика и свинья — в конечной версии текста были заменены учеником Иларионом, которого святой Антоний приобщает к чтению священных текстов.

Это присутствие книги, которое поначалу оттеняется театральностью происходящего, а позже становится местом действия спектакля, вторично оттеняясь, задает все сложное строение пространства «Искушения». На первый взгляд нам бросается в глаза лишь пестрая вереница разнообразных персонажей на фоне картонных декораций, а на откосе, в углу сцены — одинокая неподвижная фигура святого: это похоже на марионеточный спектакль. В детстве Флобер нередко смотрел «Мистерию о святом Антонии», которую давал в своем кукольном театре папаша Легрен; позже он привел туда и Жорж Санд. Две первые версии «Искушения» сохранили очевидные отсылки к этому спектаклю (это, конечно же, образ свиньи, а также персонаж, воплощающий грехи, штурм часовни и образ Пречистой Девы). В конечной версии текста «марионеточный» эффект сохраняется только на уровне линейной последовательности видений: перед почти безмолвным отшельником шествуют искушения, грехи, божества и чудовища, каждое из которых в свой черед является из преисподней, где все они

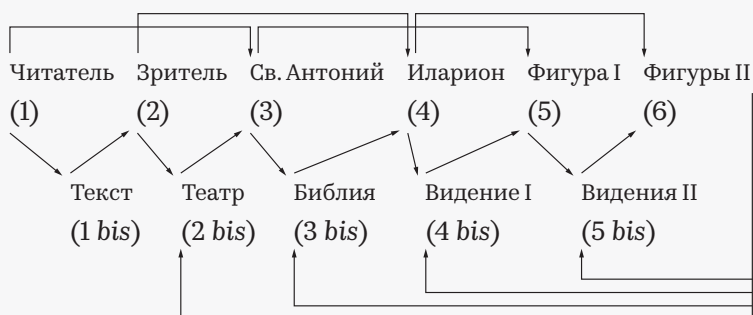
уложены, словно в коробке. Однако это не более чем поверхностный эффект, скрывающий более глубокие слои.

На самом деле, чтобы закрепить сменяющие друг друга видения и утвердить их в ирреальной реальности, Флобер предусмотрел ряд звеньев, продолжающих по вертикальной оси простую линейную логику чтения печатных фраз. Таким образом, у нас есть читатель (1) — реальный читатель, в роли которого выступаем мы сами в ходе чтения флюберовского текста, и книга, которая лежит перед его глазами (1 bis); есть этот самый текст, уже с первых строк («Фиваида... Хижина отшельника — в глубине») приглашающий читателя стать зрителем (2) театральной сцены с тщательно оговоренными элементами декораций (2 bis); ровно посередине мы можем видеть старого отшельника (3), сидящего скрестив ноги и собирающегося встать, чтобы взять в руки книгу (3 bis), из которой вскоре один за другим посыпятся волнующие образы — пиршества, дворец, сладострастная царица и, наконец, коварный ученик Иларион (4); последний открывает для святого иллюзорное пространство (4 bis), где появляются еретики, боги и обилие невероятных форм жизни. Однако это еще не всё: еретики безо всякого стыда повествуют о своих обрядах; божества вспоминают о поре своего расцвета, когда им воздавали почести; чудовища бахвалятся своим зверством. Так в силу одних лишь их слов или одного лишь их присутствия возникает еще одно измерение — видение, внутреннее по отношению к видению, вызванному дьявольским учеником (5 bis): появляется отвратительный культ офитов, чудеса Аполлона, искушения Будды и сияющая древняя Исида (6). Таким образом, начиная с реального читателя, мы наблюда-

даем пять различных уровней и пять «режимов» языка, которые мы пометили *bis*: книга, театр, священный текст, видения и видения видений. Есть также и пять серий персонажей, помеченные просто цифрами: невидимый зритель, святой Антоний в заточении, Иларион, далее — еретики, божества и чудовища, наконец — тени, порожденные речью или памятью последних.

Этот порядок последовательных «складываний» несколько уточнен — а точнее, подтвержден и дополнен двумя другими. Первый из них — порядок обратного складывания. Фигуры уровня 6 (видения видений) по идее должны быть наименее яркими и наименее доступными непосредственному восприятию, однако, как мы видим, они такие же явственные, насыщенные и красочные, столь же настойчивые, как и те, что им предшествуют, — как сам святой Антоний. Будто туманные воспоминания и постыдные желания, вызвавшие их к жизни из сердцевины первых видений, могли непосредственно воздействовать на то, что окружало место их рождения: на пейзаж, на фоне которого отшельник вел воображаемую беседу со своим учеником, и на мизансцену, которую условный зритель должен был лицезреть, пока разыгрывалась эта квазимистерия. Таким образом, видения последнего уровня складываются сами в себя, вбирая все те фигуры, что их породили, в конечном итоге захлестывая и ученика с Антонием и вписывая их в воображаемую материю театра. В силу подобного возвратного складывания самые отдаленные видения даны в режиме наиболее непосредственного языка: на уровне сценических указаний Флобера, которые призваны извне наметить контуры его персонажей.

Тем самым описанный порядок позволяет читателю (1) увидеть святого Антония (3) через плечо зрителя (2), предположительно созерцающего происходящую драму, — и через это сам читатель отождествляется со зрителем. В то же время зритель видит святого Антония, но через его плечо он также видит — столь же явственно, как и самого отшельника, — посещающие его видения: Александрию, Константинополь, царицу Савскую, Илариона; взгляд его тонет в галлюцинирующем взгляде отшельника. Тот, в свою очередь, склонившись над плечом Илариона, видит его глазами фигуры, призванные учеником. Иларион же через речи еретиков воспринимает лица божеств и рев чудовищ, равно как созерцает все преследующие их видения. Вот так, фигура за фигурой, и нанизывается гирлянда, которая стежками связывает всех героев независимо от их посредников, отождествляя их друг с другом и растворяя их различные взгляды в едином ослеплении.



Между читателем и последними видениями, пленяющими фантастических персонажей, — огромный разрыв: режимы языка подчиняются один другому, промежуточные персонажи, смотрящие один поверх

---

другого, простираются в самую глубь этого текста-представления, множатся полчища химер. Этому противостоят два движения: первое, затрагивающее режимы языка, через прямую речь выводит в сферу видимого все невидимое; другое, затрагивающее фигуры и постепенно уравнивающее их взгляд и свет, что их освещает, приближает самые отдаленные образы, пока они не покажутся на краю сцены.

Соблазнительность видения как раз и состоит в этом двойном движении: все самое неявное и потаенное в этом зрелище дано крупным планом. И визионер, увлеченный тем, что открылось его взору, устремляется в это пространство пустоты и в то же время полноты, сливается с этой фигурой из света и тени и начинает видеть все ее бесплотными глазами. Многоярусное построение вложенных друг в друга видений отнюдь не диссонирует с простой последовательностью шествия фигур. Напротив, две эти перпендикулярные оси как раз и образуют то особое парадоксальное пространство «Искушения». Вереница марионеток и суতোка ярко раскрашенных фигур в тени кулис — вовсе не детские воспоминания и не остаточные впечатления, а эффект сложения двух планов: уходящей вдаль череды последовательно разворачивающихся видений и, с другой стороны, искушения, которое влечет визионера к месту видения и внезапно окутывает его образами.

\*\*\*



---

Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония,  
XVI век

Порядок прохождения видений, на первый взгляд, прост. Кажется, что он подчинен принципу подобия и смежности (боги прибывают целыми семьями и регионами), а также принципу все возрастающей монструозности. Шествие начинается с грехов и миражей, которые преодолевают воображение отшельника и сводятся к фигуре царицы Савской (сцена I и II); потом следуют ереси (III и IV); за ними — боги родом с Востока (V); наконец, когда опустошен мир, святой Антоний, ведомый Знанием-Сатаной, видит пространство, наводняемое чудовищами (VI и VII). На самом деле эта простота порядка — видимая: в него включаются еще несколько отчетливых серий, определяющих место каждого эпизода в этой сложной системе.

1. \_\_\_\_ Космологическая серия. — Искушение рождается в сердце отшельника; оно неуверенно вызывает в памяти собратьев по затворничеству, проезжие караваны; потом начинает расширять территорию действия: густонаселенная Александрия, христианский Восток, раздираемый теологическими спорами, Средиземноморье под властью азиатских богов и далее — безграничное пространство Вселенной: звезды в ночи или крошечная клетка, в которой рождается жизнь. Но это мерцание предельного возвращает отшельника к материальному источнику его первичных желаний. Искушение проделало великий путь: достигнув края света, оно возвращается к исходной точке. В двух первых редакциях текста Дьявол должен был объяснить Антонию, что «источником грехов было его сердце, а источником отчаяния — его голова». Теперь такое объяснение избыточно: раз-

лившись до пределов Вселенной, большие волны искушения схлынули, подступив к тому, что ближе всего. В мельчайшем организме, где пробуждаются первичные желания жизни, святой Антоний обнаруживает свое ветхое сердце и свои необузданные влечения. Узрев их изнанку, всю испещренную фантазмами, он сталкивается с их зримой материальной истиной. Он осторожно, словно крохотную точку, разглядывает ларву Желания.

2. Историческая серия. — Сидящий на пороге своей хижины отшельник — старик, осаждаемый воспоминаниями: прежде одиночество было проще переносить, работа была менее нудной, река казалась ближе. Еще раньше была молодость, девушки у фонтана, время уединенного общения с друзьями и с любимым из учеников. С наступлением вечера это легкое колебание настоящего усиливается — и время целиком обращается вспять. Сначала идут образы города в сумерках, где царит шум и суета, прежде чем все погрузится в сон, — порт, крики на улицах, тамбурины в тавернах. Потом Александрия времен массовой резни, Константинополь и церковные соборы, и череда еретиков, которые устраивали свои богохульства с первых лет существования христианства. Следом подтягиваются божества, имевшие свои храмы и своих верующих — от Индии до берегов Средиземноморья. За ними следуют образы древние, как само время: звезды в глубине небес, беспамятная материя, сладострастие и смерть, лежащий Сфинкс, химера — все, что одним движением порождает жизнь и иллюзии жизни. Дойдя до первой клетки — истока мира и своего собственного рождения, — Антоний хочет шагнуть еще

дальше — к недостижимой неподвижности, предшествующей появлению жизни: таким образом все его существование смогло бы впасть обратно в сон, вновь обрести невинность, а пробудилось бы уже под журчание вод и шорохи зверей, при сиянии звезд. Быть другим, быть всеми другими сразу, чтобы все началось заново, добраться до начала времен, замкнув цикл возвращений, — вот вершина искушения. Отсюда рукой подать до видений Энгадина.

В этом восхождении к истоку времени каждый этап отмечен появлением некой двойственной фигуры, воплощающей одновременно временность и вечность, конец и возобновление. Ересями заведует Иларион — маленький, как ребенок, иссушенный, как старик, юный, как пробуждающееся познание, старый, как вдумчивое знание. Богов вводит Аполлоний: ему знакомы бесконечные божественные метаморфозы, их гибель и рождение, но сам он одним махом взлетает к «Вечному, Совершенному, Сущему». Сладострастие и Смерть сопровождают хоровод живых — несомненно потому, что они олицетворяют конец и новое начало, формы в процессе распада и исток всех вещей. Ларва-скелет, вечный Чудотворец и старик-ребенок поочередно исполняют свою роль в пространстве «Искушения» — роль «трансформаторов» длительности; они обеспечивают переходы от времени истории к времени мифа и далее — времени собственно космоса, посредством которых старому отшельнику открывается клеточная основа его жизни. Необходимо было раскрутить веретено мира в обратную сторону, чтобы ночь «Искушения» уступила однообразной новизне занимающегося дня.

3. Пророческая серия. — Этот возвратный поток времени отчетливо виден сквозь оптику времен будущих. Погрузившись в свои воспоминания, Антоний получил доступ к тысячелетнему воображению Востока: и в глубине этой памяти, теперь уже не принадлежащей лично ему, он узрел образ той, что стала искушением мудрейшего из царей Израиля. Именно позади Царицы Савской появляется двойственный образ карлика, в котором он узнает и слугителя царицы, и своего собственного ученика. Иларион безраздельно принадлежит Желанию и Мудрости; с ним появляются все грезы Востока, однако же он досконально знает Писание и владеет его толкованием. Он выступает воплощением алчности и учености — предосудительной жажды знания. Этот гном будет непрерывно расти в течение всей литургии; в последнем эпизоде он станет гигантским, «прекрасным, как архангел, сияющим, как солнце»; его царство разрастется до размеров Вселенной; он будет Дьяволом в сиянии истины. Именно ему суждено стать корифеем западного знания: он учреждает теологию с ее бесконечными дискуссиями, затем воскрешает древние цивилизации с их испепеленными дотла божествами, открывает рациональное познание мира, доказывает движение звезд и являет скрытую силу жизни. В пространстве этой египетской ночи, наполненной прошлым Востока, раскрывается вся европейская культура: и Средние века с их теологией, и эрудиция Возрождения, и Новое время с его наукой о мире и живом. Словно ночное солнце, «Искушение» движется с запада на восток, от желания к знанию, от воображения к истине, от древнейшей но-стальгии к расчетам современной науки. Христианский

Египет, а вместе с ним Александрия и Антоний возникают в нулевой отметке между Западом и Востоком — словно в складке времени: в той точке, где забравшаяся на вершину своего прошлого Античность, пошатнувшись, проваливается в саму себя, выпуская на свет своих забытых чудовищ, и где мир современности с его обещанием безграничного знания еще только рождается. Здесь — впадина истории.

«Искушение» — это двойная зачарованность христианства: с одной стороны, пышной фантазмагорией своего прошлого, с другой — бесконечными завоеваниями своего будущего. Ни Бог Авраама, ни Пресвятая Дева, ни добродетели (бывшие в первых версиях Мистерии) не появляются в итоговом тексте. Но сделано это вовсе не с тем, чтобы предотвратить их осквернение. Просто они растворены в других фигурах, образами которых сами являются: в Будде, искушенном боге, в чудотворце Аполлонии, похожем на Христа, в Исиде, матери скорбящей. «Искушение» вовсе не маскирует реальность мерцанием образов; оно раскрывает в самой истине образ образа. Даже в своей первоначальной чистоте христианство было тем, что сформировалось из последних отблесков Античности, едва освещающих серый полумрак зарождающегося мира.

4. Теологическая серия. — Обе редакции «Искушения» — 1849 и 1856 годов — открывались борьбой с семью смертными грехами и тремя христианскими добродетелями: Верой, Надеждой и Любовью. В опубликованном тексте от всей этой традиционной мистерийной образности не осталось и следа. Теперь грехи предстают

только в форме миражей. Что же до добродетелей, они и вовсе оказались скрыты и преобразовались в организуемые принципы последовательностей. Бесконечно возобновляемые игры еретиков компрометируют Веру всесилием ошибки; агония богов, которая заставляет их исчезнуть, словно отблески воображения, лишает смысла всякую Надежду; неизбежная неподвижность природы или дикое неистовство ее сил обращает Любовь в насмешку. Три величайшие добродетели повержены. Тогда святой поворачивается к Небу. «Он ложится плашмя, опирается на локти и затаив дыхание смотрит... Засохшие папоротники вновь зеленеют». При виде маленькой пульсирующей клетки он обращает любовь в восхищенное любопытство («О счастье! счастье! Я видел зарождение жизни, я видел начало движения!»), надежду — в безудержное желание отдаться неистовству мира («Мне хочется летать, плавать, лаять, мычать, выть»), веру же — в стремление совпасть с безмолвием природы, с мрачной и притягательной тупостью вещей («укрыться в каждую форму, проникнуть в каждый атом, погрузиться до дна материи — быть самой материей»). Таким образом, все «Искушение» как таковое может быть понято как опровержение и низвержение трех христианских добродетелей.

В этом произведении, которое на первый взгляд кажется немного бессвязным чередованием фантазмов, как мы видим, установлен тщательный порядок. То, что выдает себя за фантазм, нередко оказывается неким переписанным документом, будь то рисунок или книга, фигура или текст. Однако объединяющая их последовательность задается чрезвычайно сложной композицией,

которая, отводя каждому документальному элементу определенное место, включает его в несколько параллельных серий. Та видимая линия, вдоль которой шествуют грехи, ереси, божества и монстры, — всего лишь выступающие на поверхность точки всей этой вертикальной организации движения. Цепочка фигур, кружащих, словно марионетки, в фарандоле, соответствует разом: канонической троице добродетелей; геодезии культуры, берущей начало в мире грез Востока и обретающей завершенность в западном знании; пути восхождения истории к истоку времен и всех вещей; пульсации пространства, которое расширяется до пределов Вселенной и внезапно сводится к простейшему элементу жизни. Таким образом, каждый элемент и каждая фигура обладает своим местом не только в зримом порядке шествия, но также и в порядке христианских аллегорий, в движении знания и культуры, в обратной хронологии мира, в пространственных конфигурациях Вселенной.

Если к этому добавить, что «Искушение», углубляясь, вкладывает одни видения внутрь других и уводит их вдаль, то мы можем заметить, как за нитью дискурса и под линией чередований образуется некий объем: каждый из элементов (сцены, персонажи, речь, смена декораций) находится в строго определенной точке линейной серии; кроме того, у каждого из них есть своя система вертикальных соответствий; все они расположены еще и на определенной глубине в пространстве вымысла. Становится понятно, почему «Искушение» может быть книгой книг: оно составляет в единый «объем» серию языковых элементов, которые сложились на основе уже написанных книг и по своему строго доку-

---

ментальному характеру представляли собой пересказ уже сказанного. Библиотека открыта, инвентаризована, разобрана на части, воспроизведена и пересобрана в новом пространстве. И «объем», в который ее встраивает Флобер, — это одновременно и толщина книги, развивающая необходимо линейную нить своего текста, и вереница марионеток, открывающая всю глубину вложенных друг в друга видений.

\*\*\*



---

Ян Мандейн. Испытание святого Антония, XVI век  
Courtesy De Jonckheere Gallery

В святом Антонии есть нечто, что отсылает к Бувару, который выступает его гротескной тенью, его двойником, одновременно крошечным и безразмерным. Сразу же после завершения работы над «Искушением» Флобер берется за редактуру «Бувара и Пекюше». Здесь те же элементы: книга, скроенная из других книг; энциклопедическая эрудированность в области культуры, искушение в уединении; длинная цепочка испытаний; игра химерических фантазий и веры. Однако общая конфигурация меняется. И прежде всего иным предстает соотношение Книги и бесконечной серии книг: «Искушение» состоит из обломков языка, взятых из множества незримых томов и превращенных в чистые фантазмы, явленные взгляду. Только Библия — Книга *par excellence* — раскрывала внутри текста, в самом его средоточии, суверенное присутствие Написанного. Она раз и навсегда разоблачала искустительную силу Книги. Бувар и Пекюше искушаемы непосредственно книгами: их бесчисленностью, всем этим многоцветьем изданий в сером пространстве библиотеки. В «Буваре и Пекюше» библиотека зрима, она инвентаризована, поименована и проанализирована. Чтобы очаровывать, она вовсе не должна быть сакрализована в одной книге или превращаться в образы. Ее сила заключена в одном лишь ее существовании — в бесконечном умножении напечатанных листов.

Библия преобразовалась в библиотеку, магия образов — в жажду чтения. Вследствие этого изменилась форма искушения. Святой Антоний удалился в праздное одиночество, исключаящее чье бы то ни было присутствие: даже могила или каменная крепость не оградили бы надежнее. Были изгнаны все формы видимого мира,

однако все они вернулись с новой силой, чтобы подвергнуть отшельника испытанию: они окружали его, обступали со всех сторон и, стоило ему протянуть к ним руку, тут же испарялись. Так что их присутствие низводило святого до чистой пассивности — достаточно было дать им возможность проявиться в Книге через попустительство своей памяти и воображения. Любой его жест, любые слова жалости, любое проявление силы рассеивали наваждение, указывая, что он претерпевал искушение (что эти ирреальные образы были реальны лишь в его сердце). Напротив, Бувар и Пекюше — неутомимые пилигримы: они всё пробуют, ко всему приближаются, до всего дотрагиваются; они всё подвергают испытанию своим скромным мастерством. Если они и удаляются от мира, как египетский отшельник, то это активное уединение, такое предприимчивое бездействие, в котором они привлекают всю серьезность науки с ее основательными печатными истинами. Они стремятся воплотить все, о чем прочитали, и если соблазнительные перспективы отступают от них, как образы перед святым Антонием, то это происходит вовсе не с момента их первого поступка, а по мере нарастания их страстной настойчивости. Искушение усердием.

Для этих двоих быть искушаемыми — значит верить. Верить в то, что прочитано, услышано, безоглядно и безгранично верить в бормотание дискурса. Вся их невинность устремляется в пространство, вскрытое языком уже сказанного. *Прочитанное и услышанное* мгновенно предстает как то, что нужно сделать. Однако чистота их замыслов так велика, что их провал, пусть и показывая им шаткость того или иного положения

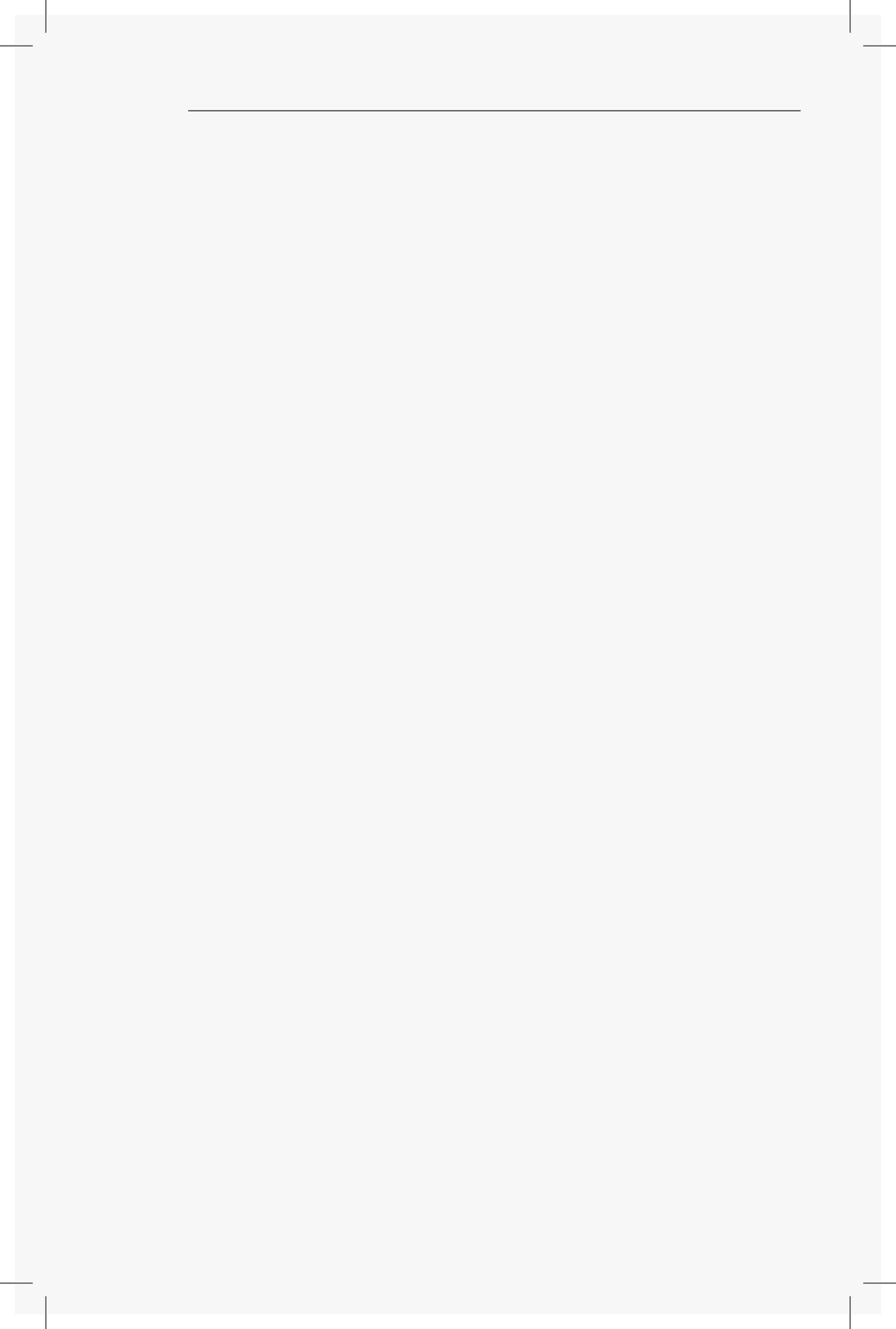
или учения, никогда не колеблет прочности их веры в знание как таковое. Неудачи остаются внешними по отношению к суверенности их веры: она незыблема. Отказ Бувара и Пекюше относится не к знанию и не к вере в знание, но к осуществлению того, что они знают. Они отдаляются от произведений, чтобы сохранить свою веру в веру. Они выступают аналогом Иова в современном мире: терпят лишения не столько в плане жизненных благ, сколько в области знания, оставлены не Богом, а Наукой, и так же, как библейский персонаж, сохраняют свою верность; они святые. Для святого Антония, напротив, быть в искушении означает видеть то, во что не можешь верить: заблуждение вперемешку с истиной, миражи ложных богов, сотворенных по подобию единственного Бога, природу без Провидения, брошенную во всей своей безмерной протяженности на произвол своих диких сил. Парадоксально, но, когда эти образы возвращаются в тень, откуда и возникли, они уносят вместе с собой и ту толику веры, которую им, пусть и на мгновение, адресовал Антоний, — частичку его веры в христианского Бога. Поэтому исчезновение тех образов, которые в наибольшей степени противоречили его вере, отнюдь не утверждает отшельника в его религии, но шаг за шагом разрушает ее и в конечном счете сводит на нет. Взаимное смертоубийство еретиков развеивает саму истину; и умирающие боги частично затягивают в свою тьму образ истинного Бога. Святость Антония подорвана крушением того, во что сам он не верит; святость Бувара и Пекюше торжествует на обломках их веры. Они — подлинно избранные, осененные благодатью, которой был лишен отшельник.

Взаимосвязь между святостью и глупостью, несомненно, играла для Флобера ключевую роль; она замечена в образе Шарля Бовари; присутствует в «Простой душе»; возможно, в «Воспитании чувств»; в «Искушении» и «Буваре» она является определяющей. Однако в последних случаях она принимает две формы — одновременно симметричные и противоположные. Бувар и Пекюше являют связку глупости и святости в режиме воли к действию. Пожелав стать богатыми рантье, свободными собственниками, и, собственно, став ими, они при этом не могут оставаться таковыми, не вовлекаясь в круговорот непрерывной деятельности. Книги, которые должны приближать их к тому, кем им надлежит быть, напротив, их от этого отдаляют, предписывая, что им надлежит делать, — такова глупость и добродетель, святость и простоватость тех, кто с рвением берется делать из себя того, кем уже является, и претворять в дело прописные истины, — тех, кто незаметно, со слепым усердием всю жизнь силится соединиться со своей натурой. Святой Антоний, напротив, связывает глупость и святость в режиме воли к бытию: в инертности чувств, интеллекта и сердца он захотел достичь святости и посредством Книги слиться с образами, которые она ему предоставила. Именно так им шаг за шагом овладевает искушение: быть вместе с еретиками он отказывается, однако богам он уже соперничает, а в искушениях Будды и вовсе узнает себя, тайно внимает восторгам Кибелы и плачет вместе с Исидой. Однако именно перед лицом материи в нем пробуждается желание стать тем, что он видит, — слепым, бессильным, прозорливым и тупым, словно катоблеп. Он желал бы не поднимать голову

выше своего брюха и иметь такие тяжелые веки, чтобы сквозь них не проникал ни единый луч света. Он желал бы стать «зверем» — животным, растением, клеткой. Он желал бы стать материей. В этом сне разума и невинных побуждениях, превратившихся в простое движение, он, быть может, наконец достиг тупой святости вещей.

В момент исполнения этих желаний вновь брезжит рассвет, лик Христа сияет при солнечном свете, святой Антоний падает на колени и возносит свои молитвы. Потому ли, что он поборол искушения? Или, наоборот, потому, что поддался им и в наказание вынужден бесконечно возобновлять один и тот же цикл? Отыскал ли он чистоту в безмолвии материи? Стал ли он настоящим святым, дойдя сквозь опасное пространство книги до трепетания безгрешных вещей и получив теперь возможность *осуществлять* через эти коленопреклоненные молитвы и чтение тупую святость, воплощением которой он оказался? Бувар и Пекюше тоже начинают заново: по окончании испытаний они отказываются (их вынуждают отказаться) *осуществлять* предпринятое с целью стать теми, кем они и так были. Они могут просто-напросто быть собой: они заказывают конторку с двумя пюпитрами, чтобы восстановить связь с тем, чем они никогда не переставали быть, чтобы вернуться к занятию, которому они предавались десятилетиями, — переписывать. Что именно? Книги, их книги, любые книги и, конечно, книгу под названием «Бувар и Пекюше». Ведь копировать — значит ничего не *делать*, значит просто *быть* книгами, которые переписываешь, быть незначительным удвоением языка, складкой дискурса, его замыканием на самого себя,

быть тем невидимым существованием, которое преобразует мимолетную и преходящую речь в нескончаемый гул. Святой Антоний одержал победу над вечной Книгой, став движением чистой материи без языка; Бувар с Пекюше торжествуют над всем, что книге чуждо и ей сопротивляется, став непрерывным движением Книги. Раскрытую святым Антонием книгу, откуда вырвались на свет всевозможные искушения, эти двое простаков делят без конца — без фантомов, без страстей, без грехов и без желаний.



---

Мишель Фуко

Фантастическая библиотека

V-A-C press — издательская программа фонда V-A-C

Учредитель фонда Леонид Михельсон

Директор фонда Тереза Мавика

Главный редактор Дмитрий Потемкин

Старший редактор Карен Саркисов

Управляющий редактор Григорий Чередов

Выпускающий редактор Дарья Атлас

Координатор Анна Репина-Галенкина

Дизайнер Алексей Крицук

Корректор Дарья Савиных

Тираж 1500 экз.

Отпечатано в ООО «ИПК Парето-Принт»

[pareto-print.ru](http://pareto-print.ru)



Центр экспериментальной музеологии — инициатива фонда V-A-C, направленная на развитие и поддержку проектов, обращающихся к экспериментам с формой художественных институций, а также к выставке и музею как особым медиа. Более подробную информацию см.: [redmuseum.church](http://redmuseum.church)

**v — a — c**

Фонд V-A-C

119019, Москва,

Гоголевский бульвар, д. 11

Тел. (495) 980-97-60

[v-a-c.ru](http://v-a-c.ru)