

ПЕРЕПЕЛИЦА Олег Николаевич / Oleg PEREPELITSA

Украина, Харьков.
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина.
Кандидат философских наук, доцент, докторант.

Ukraine, Kharkov.
V. N. Karazin Kharkov National University.
PhD, Seigneur Lecturer.

perolg@mail.ru



ФИЛОСОФИЯ МАРКИЗА ДЕ САДА: ПЕРЦЕПТ И КОНЦЕПТ НА ФОНЕ НАРРАТИВА

В данной статье ставится проблема противоречивого соотношения в философии Просвещения философского, литературного и театрального дискурсов. Отмечается, что Просвещение представляет собой полемическое поле, образующее контекст для попыток универсального синтеза различных дискурсов. Этот контекст вызван проблемой истинности репрезентации. Творчество маркиза де Сада рассматривается как попытка своеобразного совмещения (контаминации) различных дискурсивных форм, сплетения различных формальных возможностей выражения и репрезентации. Выделяются три уровня или реестра, структурирующих текст Сада: научно-философский или концептуальный, театральный или образный и нарративный. Каждый из них подчинен общей логике с(ов)мещений, которые прописаны как пародия, парадокс и параллакс. Таким образом, Сад пытается представить философское высказывание как сложную игру соскальзывания и переходов от концепта к перцепту и обратно. Осуществляется и удерживается это в пространстве нарратива. В статье выделены и некоторые проекции садовского текста, характеризующие современность.

Ключевые слова: нарратив, концепт, перцепт, просвещение, де Сад, репрезентация, фантазм, пародия

The Philosophy of the Marquis de Sade: Percept and Concept on the Background of Narrative

This article deals with the problem of the contradictory relations in Enlightenment philosophy, and literary and theatrical discourse. It is noted that Enlightenment is a polemical field that forms the context for the synthesis of various attempts at universal discourse. This context results from the problems related to the truth of representation. The creative work of the Marquis de Sade is considered an attempt to combine the various forms of discourse, by intertwining different formal possibilities of expression and representation. Three levels are identified that comprise the structure Sade's text: scientific and philosophical or conceptual, theatrical or figurative and narrative. Each level is then subjected to the general logic of combinations/displacement, registered as a parody, paradox and parallax. In this way, Sade tries to present a philosophical statement as a complex game of switching and transitioning from concept to percept, and vice versa. This is understood and remains within the narrative space. Some of the projections of Sade's text that describe the present period are highlighted in the article.

Key words: narrative, concept, percept, Enlightenment, de Sade, representation, fantasy, parody

В фильме «Деррида» (2002), который сняли Керби Дик и Эми Циринг Кофман, Жак Деррида признается, что совсем не умеет рассказывать истории. Это признание только усиливается хайдеггеровской формулой, процитированной Деррида в ответ на просьбу представить биографию философа, например, Аристотеля: «он родился, мыслил и умер». Это очень важно, что история/биография вписывается и не вписывается (прямо по траектории *diff rance*) в мышление, к которому может быть сведена жизнь философа. И разве не говорит тем самым Деррида, что философию, как и жизнь философа, невозможно передать нарративом, что она свершается по ту сторону или вопреки, или как-то иначе (инобытийственно) любому повествованию, являясь одновременно и/или чем-то большим, и/или чем-то меньшим? В отличие от беллетристики и историографии, философия не рассказывает историй, ни тех, что сохраняют со-

бытия прошлого, ни тех, что выступают назидательными примерами, ни тех, что блещут своей тропической красотой или линейно-логической последовательностью. Несмотря на то, что хорошая философская книга, как писал Жиль Делез, должна сочетать в себе качества детективного романа и научной фантастики, продвижение от перцепта к концепту и обратно вполне может обходиться без нарративной формы.

При этом философия, которая стоит в основании современного западного видения мира, то есть философия Просвещения, едва отличима от художественного, даже более того, как писал Джузеппе Рикуперати, порнографического рассказа¹. И едва ли не самым показательным примером экстравагантно-

¹ Рикуперати Дж. Человек Просвещения. // Мир Просвещения. Исторический словарь. / Под ред. Винченцо Ферроне, Даниеля Роша. М.: Памятники исторической мысли, 2003. С. 19.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

ПЕРЕПЕЛИЦА Олег Николаевич / Oleg PEREPELITSA

| Философия маркиза де Сада: перцепт и концепт на фоне нарратива |

го совмещения любых дискурсивных форм является наследие маркиза де Сада. Божественный маркиз — фигура, разумеется, одиозная и симптоматичная для современности. Жан-Клод Мильнер даже постулирует набор примечательных связей, образующих узел «платонизм / современность / философия / садизм»². Но, кроме того, что в философии Сада переплелись все нити современности, кроме того, что садизм (философия садизма) симптоматичен для Модерна и постоянно проецируется на состояния «пост» или ассимилируется рынком позднего/культурного капитализма, в его творениях сплетены все формальные возможности выражения и репрезентации: это всегда и то, и другое, и не то, и не другое — философия, литература, театр и даже сценарий для кинофильма. Сад, конечно, — рассказчик пикантных (или, используя слово из его лексикона, деликатных) историй и фэблию, тем не менее, поклонники изящных искусств назовут его литературу слишком бедной, к тому же не подпадающей ни под один из критериев нобелевской традиции оценивания литературы по социально-этическим соображениям. А философы, со своей стороны, могут назвать недалеким и вторичным концептуальный аппарат его творений. Впрочем это не мешает культурологам, литературоведам, этикам, эстетикам и философам соревноваться друг с другом в критике или выискивании особенностей садовского языка. В конце концов, называл же Ролан Барт Сада основателем языка, правда, определяя в качестве функции этого основания *ничего-не-говорение*³.

Чтобы подчеркнуть культурно-историческое место де Сада, следует отметить, что все его недостатки и достоинства симптоматичны для того, что принято именовать Просвещением. Это касается как формы, так и содержания трудов де Сада, которые были своеобразной пробой синтеза или контаминации. Проект Просвещения, представленный, например, энциклопедистами, был попыткой универсального синтеза всех знаний, результатов технического развития и форм изящного искусства. Но само Просвещение, при этом, являет полемическое поле, что вполне отвечает переходному историческому периоду как в смысле сменных экономических формаций, так и в смысле становления новых медиа, новых форм выражения и нового мировоззрения. Именно творчество Сада, как никакое другое, отражает все эти тенденции раскола между «старым порядком» и новым миром Революции.

В данной статье я остановлюсь, по большей части, на формальной стороне садовского текста, а именно — на соотношении трех его измерений, уровней или реестров: научно-философском, нарративном и театральном. Просвещение в принципе может быть охарактеризовано как эпоха, для которой симптоматично напряжение между философским, литера-

турным и театральным дискурсами. Это чревато как удивительными симбиозами, так и радикальным отторжением тех или иных дискурсов. Достаточно вспомнить, например, театральные сатиры Шарля Палиссо на философов или противопоставление серьезной философской литературы и женских романов. Просвещение в своих контаминациях с(ов)мещает все возможные способы репрезентации. Происходит их постоянное спутывание. Но уже можно отчетливо видеть и своеобразное расхождение дискурсивных практик и нарративов (возможно, это одно из знаменательных событий Просвещения). С другой стороны, на фоне успехов естествознания и таинственности грез разного рода духовидцев, появляются изящные искусства, политэкономия и порнография (или искусство эротизма).

Все это многообразие создает поле проблематизации всякого дискурса и его претензий на абсолютную истинность. Под вопросом оказываются такие понятия, как мораль или природа, истинность нарратива и меметика театрального представления. Под вопросом и то, что должно быть представлено в качестве истины, и каким образом. Главный вопрос — вопрос репрезентации, соответствия реальности и её представления. Дени Дидро, к примеру, постоянно обращается к этому в разных контекстах: то проблема красоты представляемого предмета как соответствие реальности и/или прототипу, то проблема театрального переигрывания, то проблема (не)подлинности эмпирически (не)проверенного знания.

Просвещению свойственно подозрение в отношении этической, эстетической, мифологической поверхности нарратива. Это подозрение возникает в зазоре, порожденном расколом между природой и культурой. Я обозначаю некоторые моменты разоблачения этого раскола и попытаюсь представить характер подозрения к этическому/эстетическому нарративу, описывающему и предписывающему нормативные социальные практики. Далее я намереваюсь показать, каким образом маркизу де Саду (с отсылкой, прежде всего, к его «Философии в будуаре») удастся преодолеть этот раскол.

Есть несколько оппозиционных терминов, в контексте которых и осуществляется теоретический передел мира: природа/культура, разумное/чувственное, общественное/индивидуальное, публичное/приватное. Весь этот набор может предстать «диалектикой просвещения», со всеми ее метаморфозами и переворачиваниями, отрицаниями и снятиями. Средоточием этой диалектики выступает картезианский субъект.

Именно Рене Декарт своей дуалистической моделью чело- века задает характер всех философских дискуссий современности о методе, способе репрезентации и типе научного исследования. Он также задает и необходимость двух типов описания. Один — сухо фактический, который позволяет нейтрально описать механику и круговорот телесного. Другой — по сути, автонарративный, который подчинен линейному самораскрытию мыслящего/чувствующего субъекта. В общем-то, этот второй — исповедальный — будет подхвачен французскими просветителями и найдет свое радикальное и классическое разрешение у Жан-Жака Руссо и вообще — в моде на мемуары и романы в письмах. Хотя просвещением не исключаются и оригинальные, даже ироничные смещения нарративов, одно из которых осуществил, например, Жюльен Офре де Ламетри.

² «От Бодлера до Пазолини единственной последовательной формой платонизма в современной вселенной показывает себя садизм. И поскольку, согласно некоторым, платонизм является единственной последовательной формой философии, отсюда можно заключить, что, согласно им же, современная философия всегда завершается садизмом. Тем, кто не приемлет подобное следствие, только и остается, что отвергнуть философию (антифилософия), или отвергнуть платонизм (материализм), или отказаться от правила вывода (общепринятая философия)». См.: Мильнер Ж. -К. Константации. / Пер. с франц. и примечания В. Е. Лапцого. СПб.: Machina, 2009. С. 90.

³ Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Практис, 2007. С. 14.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

ПЕРЕПЕЛИЦА Олег Николаевич / Oleg PEREPELITSA

| Философия маркиза де Сада: перцепт и концепт на фоне нарратива |

Наконец, классическое разрешение подобных передраг предлагает Иммануил Кант, который, следуя этой логике, задается вопросом о пределах и критериях любого нарратива, позволяющего представить мыслящего субъекта. Все три критики, ставшие ориентиром для многих последователей (от Вильгельма Дильтея до Петера Слотердайка), призваны установить пределы такой авторепрезентации субъекта и всех его проявлений: религия в пределах только разума и т. д. и т. п. Но Кант же подчеркивает и наличие подозрения, отмечая, что этический нарратив не является истинным, но только условным. Так, на языке немецкого рационализма высказывается позиция, заданная французским Просвещением и в частности — Дидро.

Как раз Дидро в фривольной книжке под названием «Нескромные сокровища» разоблачает нарративный разъем, прибегая к весьма пикантной метафоре и заступая на территорию эротического фантазма. Главный герой романа султан Мангогул, правитель вымышленного Конго, заполучает волшебный перстень, обладающий силой вызывать на откровения женские «сокровища», которые тут же начинают рассказывать сокрытые от глаз интимные истории своих обладательниц. Именно историям «сокровищ», основанным на эмпирических фактах и подлинном опыте доверяет Мангогул, при том, что они, как правило, не блещут логикой, красотой и изысканностью суждений, а порой и вовсе говорят неразборчиво или молчат. Но то, что они сообщают или не сообщают, куда более истинно, нежели то, что представляет этически и эстетически выверенный дискурс идеологии. Именно в несвязно заговорившем «сокровище» высказывается тело, сама природа и ее многообразие⁴. Так оказывается, что существует параллельная — скрытая, но реальная — история реальных людей, включающая в себя их телесный опыт, их переживания и желания. Однако парадокс в том и состоит, что не всегда им удается высказать себя на языке нарратива.

Как бы ни было это чревато концом этического, едва ли ни единственный способ нарративизировать желание и аннулировать разрыв, который изобличает Просвещение, представлен маркизом де Садам. Это чрезвычайно редкий в философии пример языка, лишённого иерархии и упраздняющего разрыв между перцептивным и концептуальным. И таким образом, это весьма рискованная попытка не просто стабилизировать философское высказывание путем отрыва концептов от перцептов, а представить его как сложную игру соскальзывания и переходов от одного к другому. Концепты тут предстают даже не в рождении, а только в чистом зачатии. Мы видим кухню или, чтобы говорить ближе к Саду, спальню/будуар философии.

Текст Сада структурирован тремя реестрами, каждый из которых сводится к определенному описыванию, подсчету, систематизации, классификации: нарративный, образный и концептуальный. Все они подчинены общей логике с(ов)мещений, которые прописаны как пародия, парадокс и параллакс.

В реестре нарратива выстраиваются три пародийных подтекста:

1. Историческое представление эпохи, которое обязательно для всех сочинений Сада. Таким способом осуществляется кри-

тика старого режима, представители которого описаны внимательно в натуралистических деталях и, как правило, делятся на два типа: 1) старые, дряхлые, неряшливые и 2) гипертрофированно озверевшие либертены. Их либертинаж является достойным выражением эпохи упадка (в этом смысле садовское повествование достойно уровня Светония Транквилла, представившего упадок Рима). Исторические портреты выполняют функцию фона или декораций.

2. Именно на этом фоне разыгрывается коммуникативный план, связанный с проблематизацией социальных отношений, в которых классовое расслоение накладывается на гендерное и далее — на сексуальное (вся череда героев: судьи, епископы, графы, шевалье; мужчины, женщины, матери, девушки; гетеросексуалы, гомосексуалы, бисексуалы).

3. Все эти отношения подчиняются этико-педагогической логике. Сад изображает процесс совращения/воспитания, по ходу которого усугубляется разрыв между природой и этикой/религией, а исторические и натуралистические свидетельства призваны дискредитировать авторитет последних.

Таким образом, это одновременно пародия на исторический, сентиментальный и этико-назидательный роман. И пародия эта вполне заслуживает названия порнографической, ибо, сверх того, она сочетает в себе дискурсы и тела, производя, как отмечал Барт, порнограммы⁵, которые и являются подлинным полем для развертывания фантазма.

Второй реестр структурирует этот фантазм — череду образов, которые разделены по принципу театра. Одни составляют фон, декорации и реквизит (все, разумеется, прописаны в нарративе как атрибуты истории, социальных/сексуальных и педагогических отношений). Другие составляют сцены, в которых участвуют, образуя различные комбинации, актеры, разодетые в классовые/гендерные костюмы эпохи и/или вовсе раздетые. Все образы, к каким бы пластам (этическим, экономическим, политическим) они не отсылали, всегда сводятся к сексу, изысканный эффект наслаждения которого выступает в форме театрализованного насилия.

Именно в этом и состоит парадокс садовской мысли, к которому не приближался ни один философ, пусть даже он был бы гедонистом: наслаждение не в том, чтобы уйти в тень, избавившись от боли и страдания, наслаждение, наоборот, неотделимо от боли. Именно через это их совмещение достигается бесстрастность — апатия, противостоящая любой сентиментальности и вызываемому ею страданию. Апатия же является ключом к чистому созерцанию образов.

Но тогда возникает риск, что фантазм целиком поглотит субъекта, как это бывает при просмотре порно. Ничего не остается, как только созерцать череду образов, реакции на которые весьма предсказуемы. Чтобы этого не произошло, Сад вводит еще один реестр. Парадоксально, но движение инсценированных образов, остранных и отчужденных, позволяет перейти в реестр концептуализации. Теория, как например, в трактате «Французы, еще одно усилие, если вы хотите стать республиканцами», включенном в «Философию в будуаре», призвана дать достаточно подробное прояснение и обоснование концептов по ходу критики религии и обычаев, а заодно — и отдох-

⁴ Как отмечает Миран Божович, таким образом Дидро высказывает свой материализм. См.: Божович М. Исторический материализм Дидро / Пер. с англ. Артем Смирнов. // Логос. 2003. № 3(38). С. 66–79.

⁵ Барт Р. Цит. соч. С. 207.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

ПЕРЕПЕЛИЦА Олег Николаевич / Oleg PEREPELITSA

| Философия маркиза де Сада: перцепт и концепт на фоне нарратива |

вание от практики и созерцательности, готовя героев предать-ся им вновь с новой силой.

Сад творит несколько ключевых для него, и для эпохи в целом, концептов. Прежде всего, это концепт природы, которая характеризуется несколькими свойствами: безразличием, созиданием и разрушением, включенными в круговорот жизни и смерти⁶. В этом смысле природа противоположна религиозной этике, в пределах которой субъект всегда занимает некую позицию, основываясь на различии добра и зла. Разрушение или уничтожение чего бы то ни было этика допускает разве что в качестве наказания, право на которое дается кому-то как привилегия. Этика избирательна, а природа безразлична. Но природа также противоположна и чувственности, базирующейся на этических постулатах, которые предписывают и фиксируют отношения родства, характер и даже интенсивность любовных переживаний. Субъекту, руководствующемуся разумом, надлежит следовать природной логике апатии, не знающей никакой избирательности и никаких привилегий. Поэтому, впрочем, в отношении всего — концептов, образов и историй — надлежит хладнокровно производить классифицирующие, подсчитывающие просто описательные реестры⁷.

Но пародийный принцип действует и в отношении реестра концептуализации. Сад осуществляет это, прибегая к табуированной лексике. Мат позволяет с(ов)мещать все три реестра, удерживая дискурс на уровне зачатия концептов, постоянно переходя от перцептов к концептам и обратно. Мат тут выполняет функцию параллакса, позволяя постоянно менять позиции, позы, сцены и переходить от теории к практике и обратно. Мат также нейтрализует метафизическую возвышенность концептов. При этом, так удается сохранять апатичное остранение, которое и образует фантазм, неизменно подогреваемый нарративом.

И что примечательно, именно таким фантазматическим образом Сад избегает разрыва между действительностью и идеологическим нарративом, на различии между которыми был построен сюжет «Нескромных сокровищ» Дидро. Но всё, что остается в этом мире без прикрас, — это комбинаторика наслаждений, избегающая того, что принято называть коммуникативным действием. В этом смысле у Сада нет ни сексуальных, ни дискурсивных отношений, а лишь остраненность фантазма, запускающая чистое сексуально-дискурсивное наслаждение. Оно становится столь насыщенным и чрезмерным, что не нуждается ни в каком отклике со стороны другого и едва

⁶ См.: *Маркиз де Сад. Философия в будуаре.* / Пер. с фр. И. Карабутенко. М.: МП «Проминформ», 1992. С. 176–177.

⁷ По сути, Сад избегает ценностных суждений. Вернее, их перечень весьма невелик и, в общем-то, может быть сведен скорее к количественным, нежели качественным показателям. Например, очень частый эпитет «деликатный» представляет такие свойства, как юность, свежесть, поэтому он и становится предикатом то для цветка, то для девушки, то для её груди или сада.

ли может вызвать что-то, кроме апатичной улыбки ироника. Поэтому, чтобы подчеркнуть коммуникативную закрытость, Сад помещает своих героев, истории и концепты в замкнутые пространства замков, монастырей и будуаров. В конце концов, фантазм — это феномен пространства, в котором бесконечно может повторяться наслаждение, чередующее и с(ов)мещающее истории, образы и концепты.

И что существенно, сегодня этот фантазм Сада актуален, как никогда. Именно он отвечает тому, что Джорджо Агамбен называет голой жизнью, которая находит свое место в современном лагере. Замкнутые пространства монастырей и замков Сада, где упразднены все отношения, формируемые социальным договором или рынком, представляют прообраз лагеря, в котором, как в лакановском реальном, сплетены ужас и наслаждение. Концентрированным выражением этого фантазма в XX веке стало так называемое эксплуатационное кино, в котором исторический нарратив совмещается с садистским наслаждением. Но сам фантазм, даже если он и разоблачает опасное желание, все еще способен производить компенсаторный эффект, выступая барьером для выхода желания в реальность, выхода, чреватого фашизмом или тупым насилием. Чуть только фантазм расщепляется, остаются только: пустотелая механика тел, которую можно наблюдать в потоках порнографических образов, бесконечно фабрикуемых и льющихся с разного рода интерфейсов; бесконечные нагромождения слов, которые лишены нарративной связи, и лишь меняют значения или контексты. Однажды эти образы, наррации и слова застынут, помещенные в бесконечный архив культуры. И как бы не случилось так, что всё, на что мы будем способны, — созерцать их, время от времени борясь за право к ним прикоснуться.

P. S. Не так давно вышел фильм австралийского режиссера Джулии Ли «Спящая красавица» (2011). Героиня этого фильма устраивается на весьма пикантную работу — служить спящим телом, с которым престарелые развратники могут делать всё, что им заблагорассудится, за исключением проникновения. Отключенное при помощи определенного фармацевтического средства тело издает только естественные звуки спящего организма, ее «сокровище» столь же молчаливо, как и уста. Бессильные старики, потчующие зрителя своими воспоминаниями о прошлой жизни, больше не нуждаются ни в каких откровениях «сокровищ», ни в каких сценариях и даже фантазмах, которые проигрывали бы реальные или воображаемые палачи и жертвы, ни в каких концептах, — они довольствуются созерцанием и тактильной близостью спящего тела. Нарратив радикально отмежевывается от видимостей, а образы — от реальности человеческих отношений. Нарративу ничего не остается, как свестись к старческим воспоминаниям на фоне недвижимых образов, а субъектам — никогда не вступать в отношения коммуникации.

