

# Утопия карты

Луи Марен

О строгой науке

...Искусство Картографии достигло у них такого совершенства, что Карта одной-единственной Провинции занимала целый Город, а карта Империи — целую Провинцию. Со временем эти Несоразмерные Карты нашли неудовлетворительными, и Коллегия Картографов создала Карту Империи, которая была форматом в Империю и совпадала с ней до единой точки. Потомки, не столь преданные Изучению Картографии, сочли эту Пространную Карту бесполезной и кощунственно предали ее Жестоко-стям Солнца и Холодов. В Пустынях Запада еще встречаются обветшавшие Развалины Карты, где находят приют Звери и Бродяги. Других следов Географических Наук в Краю нет.

Суарес Миранда. Путешествия осматривательных мужей. Кн. IV, гл. XIV. Лерида, 1658 (цит. по: Хорхе Луис Борхес. История нисости, история вечности. Париж, 1951, с. 129—130).

1. Начнем с притчи. Перед нами переход от карты — похожей модели предмета, которая уменьшает его в соответствии с выбранным масштабом, — к карте-«копии», двойнику Империи. Или переход от изображения к утопии изображения, а тем самым — к превращению изображенного предмета в подобие, само по себе уже неопределенное и неопределимое, поскольку оно — точнейшая карта оригинала, целиком с ним совпадающая и все-таки от него отличная, ведь Империя, хоть карту ее и упразднили, по-прежнему существует. Суть пересказа здесь — в устранении различий, как в практике их подчеркивания — суть утопии. И в самом деле, план города, карта страны или континента, какой в них ни взят масштаб, как ни уменьшены и до какой степени ни стерты на них черты изображенной реальности, всегда выступают втайне ее копией. Однако они — изображения-диаграммы, изображения-схемы. Об этом свидетельствует их синтаксис — то есть правила уменьшения и отбора, — но по обыкновению забываются видящий и говорящий: «Очевидная связь между подобными знаками и предметами ясно подразумевает, что, обозначая данный предмет

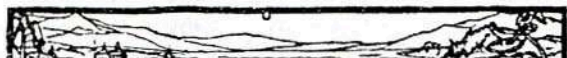
Среди философов культуры, которым любопытно, как в ней устроены самые разные — письменные, изобразительные, звучащие — тексты, Луи Марена (1931—1992) отличала сосредоточенность не столько на их структуре («как сделано») и даже не на смысле («что значит»), а, я бы сказал, на «исполнении» («как работает»). В семиотических понятиях (а Марен, как и другой тонкий исследователь живописной изобразительности, Юбер Дамис, или делавший это же на словесном материале блестящий медиевист Поль Жюмтор, наследует французской семиологии 60-х годов и, не разбазаривая наследства, но и не довольствуясь процентами с прошлого, ведет дело дальше), Марена интересовала «прагматика» — предвосхищаемое и определяющее строй написанного воздействие письма на «другого». А соответственно, и условные (у-словленные, связанные словом) «фигуры» этого будущего взаимодействия — ансамбль разнообразных «других», разогранный «автором» в тексте, в различных его компонентах, на разных уровнях. Причем тянуло здесь Марена к феноменам наиболее трудноуловимым, переходным, неявным, более того — вообще невидимым. Как, скажем, речь, голос представлены в живописи (допустим, в известной работе Клее Ad marginem) и зачем нужен в культуре словесный пересказ несуществующих картин — древний и новый экфрасис? Что делают на полотне (хотя бы в «Благовещении» Доменикино) зазоры и разрывы фигуративности? Как соотносятся условность письма и условности изображения на географической карте (например, любимых Мареном барочных планах городов)? Как видится в живописи сам глаз, взгляд (Медуза у Караваджо)?

При впечатляющей широте предметов увлеченности вплоть до явлений самоновейших, Луи Марен снова и снова возвращался к трем сферам: Библии и, шире, сакральному слову вообще («Евангельское повествование», 1973), европейскому искусству от старых итальянцев до Пуссена («Портрет короля», 1983; «Непрозрачность на холсте: об изображении в живописи Кватроченто», 1989) и словесности риторической эпохи — от Средневековья до Дидро и Руссо («Критика речи», 1975; «Власть образа», 1993). А объединяла бесчисленные доклады, статьи, заметки, полтора десятка образцовых по скрупулезности и неожиданности книг Марена, мне кажется, одна идея: идея утопичности репрезентации. Включая живопись и литературу как воплощения утопического, а саму Утопию — рассказ об истоках или пределах — как порождение письменности, работу письма. Об этом, среди прочего, его книга «Утопии: Игры пространств» (1973), глава из которой предлагается читателям.

ния — это еще и зарубки на неуловимой реальности истории, следы ее созидания: без них история вообще не могла бы стать предметом мысли. Следы, первым и не опознанным тогда отпечатком которых была образцовая копия в ее неопределимом разрыве с настоящим, чьей картой она замышлялась.

4. Давно-давно, во времена образцового изготовления, безмерная карта была всего лишь рисунком, созданным Коллегией Картографов. Даже в качестве неотличимого двойника самой Империи она сохраняла иную природу, оставалась ее представленной в образе утопией. Когда подданные Империи перед картой говорили: «Это Империя», подразумевалось ее изображение. Вот почему, населяя Империю, они, но уже изображенные, населяли и ее карту — вымеренный и фантастический образ их собственного местопребывания, предложенный им элитой Империи. В этом смысле утопический образ Империи — это продукт осо-

оригинала. И вопрос здесь такой: где помещается Борхес как повествователь? Откуда он говорит? Откуда исходит речь Непомерной Карты? Вероятно, ниоткуда, из Ниддеи, которая ни воображаема, ни ирреальна. Значит ли это, что Суареса Миранды не существует и никогда не писал «Путешествия осматривательных мужей»? Или что в четвертой книге его труда нет четырнадцатой главы? С другой стороны, никак нельзя сказать, что Борхес просто «выдумал» этого испанского автора, его книгу, дату ее выхода или приводимый фрагмент. На самом деле тут нет никакого другого текста, кроме текста Миранды и уж тем более кроме борхесовского. Они взаимосвязаны, и один играет для другого роль подпорки, то есть — нуля, чистого листа, на котором тот написан. Текст Борхеса существует, только стирая текст Миранды, а этот последний обретает текстуальную плотность только в связи с нулевым уровнем письма, который задан простым фактом цитирования. В конце концов,



данным знаком, мы вовсе не имеем в виду, будто знак этот и есть на самом деле этот предмет, но всего лишь что он — его обозначение или образ... Так о карте Италии без малейших околичностей и обвиняют говорят: Италия» (Логика Пор-Рояля, гл. XIV, ч. 2. Париж, 1970, с. 205). Манера выражаться, которую логики Пор-Рояля комментируют в 1683 году, и зазор между тем, что «подразумевает» образ и «говорит» сама вещь, — тема «цитируемой» Борхесом притчи.

2. Полоса беспамятства между словом и вызвавшей его к жизни мыслью — это метка перехода, след от стирающей различия силы, который всегда несет на себе карта. Образцовая карта сохраняет отличительные знаки, прилагая правила сокращения, на которых основана. А карта Гибриса воспроизводит бесконечное — не ту неопределенность в масштабах и соотношениях, секрет которой гуманист Рафаэль Гитлодей открыл утопийцам вместе с книгопечатанием, но неисчерпаемое по содержанию. Однако карта этой безмерности вымерена до того образцово, что она — уже не аналог страны, города или провинции, не метрический их эквивалент, а их двойник, «копия», которая преобразует обособившуюся **ме меру** величины в условность подобия. Двойник, не отделимый, стало быть, от пространства и местностей, которые копирует. И все же двойник, а потому — нечто «иное».

3. Один из ключей к притче — неспособность карты сопротивляться истории. Течение времени с оскорбительностью убеждает, что самое строгое, самое научно-обоснованное изготовление подобий — пыл, растроченный впуску. Наука создания моделей — деятельность мифотворческая! — как будто дает обществу власть распоряжаться своей судьбой, возможность воспроизводить собственные истоки, **созидать себя**. Но **работа утопии** — это не только образ двойника, изображение в виде подобия, помогающего увидеть, до какой степени реальность, город, общество могут быть на себя непохожи и помимо воли нести в себе свою же изнанку, собственную противоположность. **Развалины утопии**, ее разборка — тоже работа утопии. Результат кошунственного решения потомков, которые пустили в ход работу основ и истоков, их остановленную в виде карты-двойника созидательную мощь, эти руины — еще и результат протекшего времени. По мере его течения, по мере заброшенности двойник все больше предстает двойником чего-то, то есть — иным. Да прежний ли это неотличимый двойник? И не был ли он делом рук истории даже в те времена, когда, казалось, полностью совпадал с оригиналом? Работа утопического изображе-



ОБЩИЙ ВИД ОСТРОВА УТОПИИ ИЗ БАЗЕЛЬСКОГО ИЗДАНИЯ

бой идеологии изображения, логически и грамматически оформленной в только что цитированном тексте Пор-Рояля. Разноречивый ход истории меняет и положение утопической карты. Отныне она, вдалеке и на расстоянии, вытесненная на самый край, чужая, внечеловеческая и надсоциальная, становится воплощенным отличием в образе развалин. «В Пустынях Запада еще встречаются обветшалые Развалины Карты, где находят приют Звери и Бродяги». Это и есть запуск утопического образа как воплощенного отличия в разноречивом ходе истории. Теперь в нем начинают замечать идеологию изображения, скрытую прежде неотличимостью от оригинала.

5. Остается вопрос к тексту Борхеса как продукту картографической утопии, как работе утопии, выведенной на свет посредством изображения. Борхес в данном случае воспроизводит работу картографа, а воспроизводит ее ход в игре текста, «включает» и стирающую различия силу карты, больше того — ставит себя в саму точку действия этой силы. Ведь текст Борхеса — цитата, и **всего лишь цитата**, из другого текста: собственной речи автора, обрамляющей цитату, подчеркивая этим **различием** ее цитатность, здесь нет. Тем самым Хорхе Луис Борхес и Суарес Миранда, аргентинский писатель 1935-го и испанский автор 1658 года в данном тексте отождествляются, — так Карта до единой точки совпадает с Империей. Но Миранда — двойник, отличный от Борхеса, как Карта — двойник, отличный от Империи. Вряд ли кто сумеет определить разделяющую их дистанцию, но отождествить их невозможно, не миновав, а значит — не воспроизведя разрыв, отделяющий подобие от

перед нами всего лишь оборот, изнанка борхесовского текста — изнанка, доступная чтению, только если на «лице», на лицевой стороне текста присутствует другой, отсутствующий текст. Отсутствие и составляет здесь опорную точку высказывания, место автора, начало письма. Теперь понятно, почему Неполмерная карта возникает в рассказе как новое и новое мифологическое возвращение путем строгающей науки к тому же создательному первоначальному — попусту растроченный пыл, как можно было бы назвать и сартровское определение Бога, и пресловутые поиски «автора произведения».

6. Так «О строгой науке» самым строгим образом раскрывает перед нами утопию текста как воплощенной утопии. Может быть, этот единственный в своем роде текст есть решающее испытание на утопичность всякого текста вообще, игры его уровней и слов, в многообразии которой выявляется сама «возможность смысла», но которая не перестает от этого быть игрой. Ведь любая видимость здесь — лишь феномен полного совпадения: это плоскость опознания, делающего Империю — такова уж утопическая образность текста! — неотличимой от ее карты. Но в тексте, по зрелом размышлении, есть и другое: как свидетельствует, согласно истории, рассказанной Мирандой (читай — Борхесом), кошунство потомков, за видимостью стоит работа; уровни и слои играют друг с другом; приоткрываются зоны их несовпадения, как и множество пустот, обжитых, тем не менее, другим, небывалым смыслом, — вся утопическая практика, результатом которой и выступает текст.

7. Среди открывающихся читателю знаков есть вехи, которые размечают не карту, а неизмеримое расстояние между картой и империей: это Большие Буквы. Только на карте получает империя свое заглавное И — признак идеального бытия в качестве верховного учреждения. Ровно так же и время **обозначает себя** лишь Жестокостями Зноя и Холодов, иначе говоря — разрушительным воздействием на карту, преступной мощью... Так Заглавные Буквы изображения перехватывают смысловую силу обозначений, придавая им торжественность монумента и традиции. Есть своего рода вампиризм изображения, опустошающего реальность. Кровью предметов питаются двойники. Источник их жизни, источник их смысла — только карта: она одна дает им возможность высказать себя, даже свое отсутствие. «Других следов Географических Наук в Краю нет». Так снова и снова утверждается и опротестовывается «реальность» письма, явь текста.

Вступительная заметка  
и перевод с французского  
Бориса ДУБИНА