



И. Иеронова

«AB OVO...»
Психофизиологический субстрат и
его роль
в художественном сознании Ж.
Батая

Мысль о космогоническом начале в «Истории глаза» прослеживается уже в заголовке, так как глаз «œil» во французском языке фонетически созвучный «œuf», создает платоновскую триаду «глаз – отец – солнце», смысл которой разъяснил Батаю Л. Шестов. Но, как считает Е. Гальцова, идеальная платоновско-шестовская триада оказывается опрокинутой, если допустить, что первый элемент в ней будет «слепым». Глаз мертв, солнце черно, и живой отец-Солнце, на которое смотрят мертвые глаза слепого отца, разлагается; солнце, на которое смотрят глаза сына разлагающегося отца, – слепо¹.

Идея ее опрокинутости, ее «визуальной слепоты», деконструктивной безжизненности подчеркивается и названием первой главы «Кошачий глаз», где кошачий глаз олицетворяет мир минеральной, неживой, мертвой природы. Заранее предвосхищая дальнейшее развертывание глубинной метафоры глаза, писатель символически указывает на аморфность вселенной, отсутствие в ней четких граней, он устраняет дихотомию живое/мертвое, органическое/неорганическое. Он пытается в своем творчестве разрушить принцип дихотомии мира, характерный для обыденного сознания. Название первой главы является своеобразным ключом ко всему тексту. Первоначально оно не понятно читателю, не ясна его роль в структуре произведения, и только в заключительной главе «Мушья лапки» при описании сексуальной оргии зловещей троицы мы улавливаем его смысловую и образную основу: схожесть минерала и волосатой овальной вульвы Симоны, из которой смотрит на мир «безжизненный бледно-голубой глаз Марсель» в дорожках белой спермы на дымящихся черных

волосках. Становится прозрачной катастрофическая функция заголовка первой главы и его мотивация. Сюжетное кольцо замкнулось, читатель возвращается к тому символическому образу «кошачьего глаза», с которого началось его путешествие вместе с этим пустым, загадочным «глазом» по тексту, к его новому прочтению – пустой символ минерала наполняется зловещим смыслом глубинной метафоры, разворачивающейся на наших глазах. Интересно, что главным действующим персонажем (субъектом) фактически становится объект «глаз», тем самым разрушается один из важнейших принципов традиционного романа – субъектно-объектные отношения. Батай меняет их местами. Как справедливо отмечает Р. Барт, хотя «История глаза» содержит в себе нескольких персонажей и рассказ об их эротических играх, Батай не думал писать историю Симоны, Марсель или повествователя (как де Сад написал историю Жюстины, или Жюльетты). «История глаза» – это история одного объекта, но как объект может иметь историю?²

При этом «похождения» глаза-объекта также развиваются по кругу в духе герметического принципа эстетики де Сада. А если предположить, что французское «œil» может иметь метонимическое значение «взгляд» (*jeter un coup d'œil de bohémien*), то название произведения получает новое символическое звучание – «История взгляда, направленного внутрь себя, к глубинам своего бессознательного» (принимая во внимание внелитературный контекст создания «поэмы», – это иллюстрация к сеансам психоанализа). При этом читатель оказывается в роли подсматривающего в замочную скважину (в некотором роде это и его собственная история – история его «глаза» физического, направленного в некую камеру-обскуру, или «взгляда» духовного, смотрящего вместе с Батаем в глубь своего «Я», по Батаю – «пинеального», прорастающего из шишковидной железы сквозь макушку). Батай разрушает вербально-дискурсивное пространство языка, заменяя его *зрелищем*, которое совершается в некой камере-обскуре. Он использует ту же технику, что и де Сад, но переносит действие с авансцены вглубь. Батай также подключает к восприятию информации все органы чувств (в первую очередь, зрение, создавая новую модель вождения через эффект предъявления свидетельств женского оргазма).

Многие исследователи творчества де Сада, также отмечая «зрелищность» его произведений, подчеркивают, что действие в его романах разворачивается на переднем плане, как в кукольном театре, а сам автор выступает в роли «осветителя». Источники света, по мнению Рыклина, так умело расположены, что от читателей скрывается ускользающая реальность самой сцены³. В отличие от де Сада Батай «убирает» освещение сцены, десадовский «читатель – театральный зритель» превращается у

него в «читателя-фотографа», персонажи как бы повернуты к нему спиной и помещены в глубь сцены, не зная, что за ними подсматривают. Батай увеличивает перспективу пространства, меняя экспозицию: персонажи помещаются в камеру-обскуру, а читателю отводится роль независимого субъекта-наблюдателя, глаз которого используется в качестве мембраны в окошке этой камеры, что позволяет Шаке Матосьяну проследить разительно точную переключку между мрачной эротической фантазией Батая и оптикой Декарта⁴. При этом деконструкция субъекта у Батая, как точно замечает по этому поводу С. Зенкин, потребовала от него реконструкции окна как такового⁵. В качестве камеры-обскуры писатель использует родовое французское слово «armoïre» (шкаф). Так, целая глава названа «L'armoïre normande» (нормандский шкаф), куда запирается во время оргии, устроенной пьяными подростками, Марсель, пассивная героиня, которой уготован статус жертвы, и где во время мастурбации, которая скрыта от глаз читателя, она разрешается бурным оргазмом, сопровождаемым не менее бурным мочеиспусканием⁶. Мотив нормандского шкафа многократно обыгрывается Батаем в тексте, при повторной номинации он то становится тюрьмой для Марсель (prison), где после бурного наслаждения она разрешается истерикой, затем превращается в реальное заточение в палате сумасшедшего дома, окно которого не освещено («cette fenêtre sans lumière»)⁷.

Важная деталь художественного сознания Батая – реконструкция «окна – глаза – взгляда» в этой камере-обскуре, синонимом которой выступает пустой, но реальный физический мир, переходящий в мистический, запредельный, освещаемый вспышками молнии: «Перед нами оставалось лишь безжизненное окно, четырехугольная дыра, прорезанная в черной ночи и открывавшая нашим усталым глазам мир, состоящий из молний и зари»⁸. Интересно, что в тексте оригинала эта фраза читается так: «... il ne resta devant nous qu'une fenêtre vide, trou rectangulaire perçant la nuit noire, ouvrant à nos yeux las un jour sur un monde composé avec la foudre et l'aurore»⁹. Батай, на наш взгляд, сознательно изменяет управление в словосочетании «être composé de» (состоять из) на «être composé avec» (быть сделанным, сотворенным с помощью), что искажается в русском переводе. Таким образом, теряется важная батаевская мысль о мистическом акте творения мира, имеющем сугубо случайный характер (отраженная в физической концепции сотворения органической материи в Мировом океане при случайном ударе молнии и необходимости для ее дальнейшего синтеза солнечного света, что в тексте оригинала передается существительным «aurore» – утренняя звезда, символизирующая восход солнца).

С актом творения мира – космогонией, как нам представляется, Батай связывает в своем мифотворчестве эмбриогонию. Этот изоморфизм

прослеживается на протяжении всего повествования. Так, мотив «окна», выходящего в звездную пустоту, в космическую беспредельность в главе «Светлое пятно» (русский перевод, на наш взгляд, искажает интенцию Батая («une tache de soleil»), букв. «солнечное пятно»), в главе «Струйка крови» получает новое смысловое наполнение – это некое мистическое «окно», открывающееся в сознании персонажей во время оргазма, соития, позволяющее им проникнуть в «запредельное» в момент наивысшего экстаза: «Неудивительно, что все самое пустынное и прокаженное в сновидении – в этом смысле лишь мольба; это соответствует упорному ожиданию разряда – аналогично светящейся дыре пустого окна в миг, когда Марсель, упав на пол, бесконечно его заливала»¹⁰. Мотив естественной близости космогонического начала, олицетворяемого в тексте потоками солнечного света, грозой, электрическими разрядами молний, астральным светом, безбрежностью неба, пустынностью, и эмбриогенеза, описываемого через различные выделения человеческого тела (моча, кровь, сперма, слезы, слюна), получает свое развитие через их синхронное соположение в тексте. Оба эти плана (космогонический и эмбриогонический), по мнению В.Н. Топорова, сопрягаются в художественном сознании писателя через определенную глубинную связь, берущую свое начало в психофизиологическом субстрате человека, причем сам этот субстрат глубинно связан с «космическим» как сферой интерпретации «психофизиологического», что при ином подходе позволяет говорить, что космическое имеет своим началом «психофизиологические» данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихий и энергий вселенского масштаба и характера. Весьма интересным и перспективным для дальнейших разработок в этой еще мало исследованной области представляется мнение Топорова о наличии дальнедействующей зависимости между психофизиологическим уровнем и поэтикой текста, реализующей эту зависимость и тем самым о ней дополнительно свидетельствующей¹¹. На наш взгляд, эта гипотетическая концепция находит свое полное подтверждение при анализе и сопоставлении творчества таких «маргиналов своих эпох», как де Сад и Ж. Батай.

О проблеме глубинного сродства эмбриогонии и космогонии много писалось последнее время в исследованиях по «пренатальному сознанию», в так называемой «трансперсональной» психологии, в трудах, изучающих мифологические отражения акта творения в контексте «морского» комплекса или тех или иных «морских» (можно детализировать это понятие – «водных, влажных») образов, включая и архетипическую символику моря (идеи О. Ранка, Н. Фодора). Приложение этих идей и их последующее развитие применительно к «гуманитарной» сфере можно найти в работе Ф.Б.Я. Кейпера «Космогония и зачатие», опубликованной в

книге «Труды по ведийской мифологии»¹². Этот «морской» комплекс, в котором море выступает глубинной метафорой «неморского сообщения», символизирующего стихию и свойственное ей ритмико-колебательное движение, прослеживается практически во всех литературных текстах Батая. Интересно, что море и небо чаще всего сливаются в восприятии персонажей как нечто бесконечное. С «морским» комплексом чаще всего у Батая сопрягается гроза, молнии, темнота ночи, электрические разряды на уровне макрокосма, а на микрокосмическом уровне (человеческое тело) этому соответствует распростертое положение тела на земле, на траве, на опушке, конвульсивные движения, переходящие в судороги, томление, тоска («angoisse») – очень часто повторяемое слово в произведениях Батая, переходящее в непонятный животный страх, стремление персонажей в буквальном смысле слиться с природой, раствориться в ней: «Между тем на небе собралась гроза, потемнело и стали падать крупные капли дождя, вызывая облегчение после тягостного знойного и безветренного дня. Море уже страшно шумело, но шум этот перебивался долгими раскатами грома, и при свете молний, словно среди бела дня, можно было видеть, как я дрочу жопы не издающих ни слова девушек. Наши тела иступленно содрогались. Две пары девичьих губ наперебой целовали мне жопу, яйца, член, а я вновь и вновь раздвигал ноги, мокрые от слюны и малюфы; как будто я хотел ускользнуть из объятий чудовищ, и этим чудовищем было неистовство моих движений. Горячий дождь падал потоками и струился по нашим телам, уже полностью открытым. Удары грома потрясали нас и увеличивали нашу ярость, с каждой вспышкой молнии исторгая у нас все более громкие крики при виде срамных частей. Симона нашла грязную лужу и мазала ею свое тело; она дрочила себя землей и спускала, подстегиваемая ливнем...»¹³

Параллелизм в описании внешнего и внутреннего миров вполне может свидетельствовать, в свете новых идей возникшей в последнее время и активно разрабатываемой «эмбрио-космогонической» теории, о так называемом «пренатальном сознании». В определенной степени это описание свидетельствует о попытке писателя предпринять путешествие к своим истокам, корням. Как справедливо замечает В.Н. Топоров, верность эмбриогонической ситуации под сомнение не ставится, а разноречия начинаются тогда, когда встает вопрос о выборе критериев для интерпретации этих фактов и о пределах самой интерпретации¹⁴. По версии Топорова, определяющим для решения этой ситуации может стать «морской» комплекс (психофизиологический уровень) и космогонические мифы, например, о мировом яйце, «золотом зародыше». Мотив «яйца» недвусмысленно присутствует в ткани всего текста «Истории глаза». Выше уже говорилось о платоновско-шестовской триаде «глаз – яйцо – отец» и о фонетиче-

ском созвучии во французском слов «глаз» и «яйцо». В своей статье «Метафора глаза» Р. Барт подробно анализирует как метафорическую композицию «Истории глаза», так и процесс метонимических переносов, где одно понятие «глаз» варьируется через определенное число замещающих его объектов, которые находятся с ним в строгих отношениях подобия (все они шарообразны) и несхожести¹⁵. Это позволяет нам провести принципиальное различие между эротикой де Сада, которая является преимущественно позиционной и комбинационной, и эротикой Батая, которую Барт называет «метонимической», отмечая тем не менее ее связь с поэтикой маркиза на том основании, что «де Сад в своем творчестве заложил основы всякого эротического повествования».

Через метонимический обмен Батай, пытаясь исчерпать метафору, спускается до ее глубинного уровня, заложенного в его собственном психофизиологическом субстрате. Так, мотив «яйца» в главе «Симона» наполняется новым глубинным смыслом, возможно отсылая нас к пренатальным воспоминаниям писателя. По мнению Топорова, ссылающегося на работу голландского психотерапевта М. Литарта, яйцо, находящееся в яичнике, ощущает покачивание словно на большом водном пространстве, еще нет настоящего сознания, но есть ощущение одной лишь бесконечности. Сперматозоид должен преодолеть сильное сопротивление яйца, растворяя гормональные жидкости, и, возможно, яйцо иногда регистрирует этот процесс как сильную агрессивность со стороны сперматозоида, что может привести к шоковому переживанию зачатия, выражающуюся в таких «психофизиологических» ощущениях, как целое и расчлененное, единое и множественное, внутреннее и внешнее (и их взаимопроникание), смешение, слияние, переход, неопределенность, томление, обеспокоенность, тоска, тревога, страх и т.д.¹⁶. Все эти «психофизиологические» ощущения облекаются Батаем в ключевые слова, которые становятся лейтмотивом не только в его литературных текстах, но и в философских, например, в «Слезях Эроса». В «Истории глаза» все вышесказанное хорошо иллюстрируют следующие отрывки: «Вскоре ей понравилось, чтобы я бросал в *унитаз яйца* – яйца вкрутую, которые *тонули*, или же более или менее *пустую яичную скорлупу*. Она сидела, глядя на яйца. Я сажал ее на унитаз: расставив ноги, она смотрела у себя под жопой; в конце концов я дергал за цепочку; другая игра заключалась в том, чтобы *разбить яйцо* о край биде и вылить под нее; она то *писала на яйцо*, то я снимал штаны и *сглатывал его* со дна биде...; в то же время мы воображали, что укладываем Марсель, задрав ей подол, но оставив обувь и не сняв с нее пальто, в ванну, *наполовину заполненную яйцами*, и она *писает на это крошево*; ... Симона просила меня уложить ее на одеяло возле стульчака и склонялась над ним головой, положив руки на край унитаза, чтобы пристально смот-

реть на *яйца* широко открытыми *глазами* ... длительное созерцание нас успокаивало. *Шум спускаемой воды* развлекал Симону...; она просила меня, когда мы куда-нибудь пойдём, *побить яйца в воздухе револьверными выстрелами*; Симона сидела на стульчаке, каждый из нас съел *горячее яйцо*, я ласкал тело своей подруги, проводя по нему другими *яйцами* и особенно *стараясь попасть в щель ягодиц*. Симона некоторое время смотрела, как *они погружаются в воду под ее задом – белые, горячие, очищенные и словно голые; и тогда она сама уронила что-то в воду с тем же звуком, как и от яиц*¹⁷. Сознательно или бессознательно, но Батай придает этой ситуации еще и пародийный оттенок, который заключается в том, что к мифологеме «сотворение мира и человека», описанной в такой гротескной манере, он подключает идею порождения собственного текста, который первоначально планировал назвать «W-C», подписал его «Лорд Ош» («Бог, справляющий нужду на унитазе»), и в итоге этого символически описанного акта порождения им литературного произведения мы получили «нечто», что с тем же звуком, что и яйца, «упало в воду». На наших глазах совершилось «очевидное – невероятное»: явственно проступил изоморфизм творца и творимого, автора и текста, что позволяет говорить о «докультурном» субстрате поэтического и об «обратной» реконструкции психофизиологической структуры поэта, творца по ее отражениям в тексте, в творении.

Мотив «камеры-обскуры», первоначально обозначенный в тексте через родовой термин «шкаф» (фр. «armoір») и его различные видовые модификации, о которых уже упоминалось выше, находит свое логическое завершение в главе «Под солнцем Севильи». Исповедальня в церкви становится кульминацией этого лейтмотива, при этом Батай совершенно сознательно при повторной номинации уходит от видового слова «исповедальня» («confessionnal») и возвращается к родовому термину «шкаф» («armoіге»): «После долгого ожидания из *исповедальни* вышла красивая женщина, сложив руки, вся в экстазе... В эту секунду дверь *исповедальни* открылась... Оттуда вышел белокурый священник, еще молодой и очень красивый, с впалыми щеками и бледными глазами святого. На пороге *своего шкафа* он застыл, скрестив руки, подняв глаза куда-то к потолку: словно небесное видение вот-вот должно было оторвать его от земли... Поглощенный экстазом, кажущийся бесстрастным, священник указал место для кающихся – скамеечку под занавеской; потом, ни слова не говоря, вернулся в *свой шкаф* и закрыл за собой дверь»¹⁸. В этом эпизоде термин «шкаф» отсылает нас анафорически к смерти Марсель в шкафу, которой к тому же все время виделся «кардинал», «священник гильотины»¹⁹.

Батай мастерски использует фонетическое созвучие французских слов «armoіге» и «arme» («оружие»), восходящих к одному латинскому корню

«agma» (внутренняя форма слова) и эффект паронимической аттракции «lagme» («слеза»), который катафорически нам предвещает печальную участь священника – его садистское убийство в церкви и вырезание у него глаза, который начинает истекать слезами урины Симоны после введения его в ее влагище. Таким образом, две цепи метафор (глаз и плача) наконец встречаются в тексте произведения²⁰.

На наш взгляд, лейтмотив «камеры-обскуры», ословленный в тексте через «шкаф», и его различные видовые наименования характеризует собственно мистический опыт Батая и его героев, представляя «онтологический мотив» в его творчестве: попытка проникновения в «иной мир», в «запредельное», в черную «дыру» («материнское лоно» и «космическая беспредельность»). В тексте произведения Батай постоянно подчеркивает попытки героев убежать от/из реального мира: «Пора, в которую мы покинули реальный мир, где люди ходят одетыми, была столь далека, что казалась вне досягаемости. В этот раз наша личная галлюцинация развивалась столь же безгранично, как, скажем, глобальный кошмар человеческого общества, с его землей, атмосферой и небом»²¹. «Противоположенные импульсы, которые управляли нами в тот день, взаимно нейтрализовались, оставив нас в слепоте. Они нас забросили очень далеко, в тот мир, где поступки не имеют значения, словно голоса в беззвучном пространстве»²² «... В конце концов солнечное излучение растворяло нас в какой-то ирреальности, которая соответствовала нашей неловкости, нашему бессильному желанию взрыва, оголенности»²³. Таким образом, Батай подчеркивает стремление героев скрыться от окружающего их реального мира, вызывающего у них тоску, тревогу. Он противопоставляет беспредельному космосу замкнутое пространство шкафа, или исповедальни, уподобляя его, по мнению Ш. Матосьяна, замкнутому пространству яйца, заключающего в себе всю жизнь и судьбу живого существа (древний архетип мирового яйца).

Игру слогами, прием, характерный для ономастики де Сада, Батай использует в имени убитого в церкви священника Дона Аминадо. В отличие от интересного, но спорного комментария Е. Гальцовой нам представляется, что это имя является своеобразной анаграммой. В испанском языке (а действие происходит в Севилье) «animado» означает «живой, оживленный», второе значение этого слова – «воодушевленный, воспламененный, возбужденный». Батай мастерски обыгрывает оба эти значения: игра со слогами, образующими имя собственное, их обратная перспектива на уровне формы (чтение имени справа налево «amīna» – «ānīma» и слева направо), изменяет семантику слова (реконструкция формы приводит к изменению смыслового вектора – появляется ассоциация с антонимом): «animado» реконструируется у Батая в

«aminado», а у читателя это вызывает, в свою очередь, ассоциацию со значением «умертвленный». Автор мастерски задействует и второе, переносное значение «animado» – воспламененный, воодушевленный: смерть священника наступает в результате удушения его Симоной, сидящей на нем сверху и насилующей его (возбуждение жертвы перед смертью): «Наконец она сдавила горло так решительно, что неистовая дрожь прошла по умирающему. Симона почувствовала, что сперма заливает ей жопу. Тогда она отпустила горло и отвалилась в буре оргазма, сама разбитая. Симона лежала на спине, по ляжке стекала сперма мертвеца»²⁴.

Многие сексуальные оргии персонажей «Истории глаза» уже в той или иной степени были описаны де Садом в «Жюстине» и «120 днях Содома». В определенном смысле можно утверждать, что Батай использует технику литературных ремейков: эстетика описания голого зада «cul» – любимой части женского тела в романах де Сада, достижение оргазма через удушение, анальный секс, описание герметического пространства («... над мрачным замком» – характерный топос «готического черного романа»), описание корриды и отдельные эпизоды, напоминающие читателю роман Хемингуэя «Смерть после полудня»: «Так мы бесконечно исчезали из Андалузии, из страны желтой земли и неба, из бездонного ночного горшка, затопленного светом, где каждый день, сам меняя обличье, я насиловал новую Симону, особенно в полдень, на земле, под солнцем и под красными глазами сэра Эдмонда»²⁵. Несколько раз в тексте подчеркивается ангельская внешность Симоны: «Сэр Эдмонд хотел удовлетворить все капризы своей «ангельской подруги»²⁶. «Симона – в костюмчике семинариста, как никогда похожая на ангела»²⁷. В памяти сразу возникает образ одной из самых любимых героинь де Сада – Жюльетты («Madame Lorsange» – падший ангел).

Таких знаков-импликаторов в текстах Батая, отсылающих нас к литературным произведениям других писателей или картинам художников, в «Истории глаза» очень много, что, безусловно, свидетельствует о его высокой культуре и большой эрудиции (например, образ Дон-Жуана и его трактовка в новелле О. Бальзака «Эликсир долголетия» интересны тем, что действие происходит в той же самой севильской церкви, описанной Батаем). Однако литературные реминисценции значительно усложняют смысловую нагрузку текста, и без того наполненного различными символами. Слово у Батая настолько обрастает различной игрой смыслов, что перестает быть реальным, исчезая в смысловой беспредельности, оно становится подлинно «сюр-реальным», что делает его произведения трудно-читаемыми.

Главной моделью батаевского вожделения, в отличие от десадовского (анальный секс), становится вожделение к самому себе, воплощенное в акте мастурбации, где стирается главная дихотомия – субъекта и объекта. Таким образом, утверждается дионисийское начало, амбивалентность, двуполость, поглощение мужского начала женским, что символически выражено в сцене поедания сырых бычьих яиц Симоной во время корриды. Сперматозоид, выполнив свою функцию, умер, яйцо оплодотворено, Эрос и Танатос слились воедино, а Дионис возродился к новой жизни.

¹ Гальцова Е. Хронологический очерк жизни и творчества Батая и комментарии // Ж. Батай. Ненависть к поэзии. М.: Ладомир, 1999. С. 573.

² Барт Р. Метафора глаза // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: МИФРИЛ, 1994. С. 93.

³ Рыклин М. Метки в зеркалах // Маркиз де Сад и XX век. М.: РИК Культура, 1992. С. 9.

⁴ Matossian Ch. Histoire de l'œil / Bataille G.: une autre histoire de l'œil: Cahiers de l'Abbaye Sainte. Croix, 1991. Mai – juin. №69. P. 42 – 43.

⁵ Зенкин С. Блудопоклонническая проза Ж. Батая: Предисловие к кн.: Ж. Батай. Ненависть к поэзии. М.: Ладомир, 1999. С. 46 – 47.

⁶ Батай Ж. История глаза // Батай Ж. Ненависть к поэзии. М.: Ладомир, 1999. С. 20.

⁷ Там же. С. 33.

⁸ Там же. С. 64.

⁹ Bataille G. Histoire de l'œil. P.: Gallimard, 1979. P. 39.

¹⁰ Батай Ж. История глаза. Там же. С. 65.

¹¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 577.

¹² Кейпер Ф.Б.Я. Космогония и зачатие // Труды по ведийской мифологии. М., 1986. С. 112 – 146; 176 – 182.

¹³ Батай Ж. История глаза... С. 55.

¹⁴ Топоров В.Н. Там же. С. 584.

¹⁵ Барт Р. Там же. С. 96 – 99.

¹⁶ Топоров В.Н. Там же. С. 584 – 585.

¹⁷ Батай Ж. История глаза... С. 67 – 69.

¹⁸ Там же. С. 81.

¹⁹ Там же. С. 71.

²⁰ Там же. С. 87.

²¹ Там же. С. 65.

²² Там же. С. 74.

²³ Там же. С. 79.

²⁴ Там же. С. 86.

²⁵ Там же. С. 87.

²⁶ Там же. С. 80.

²⁷ Там же. С. 87.

