

# Барт Р.

## Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989—616 с.

В сборник избранных работ известного французского лингвиста и семиолога Р. Барта (1915—1980) вошли статьи и эссе, отражающие разные периоды его научной деятельности. Исследования Р. Барта — главы французской «новой критики», разрабатывавшего наряду с Кл. Леви-Строссом, Ж. Лаканом, М. Фуко и др. структуралистскую методологию в гуманитарных науках, посвящены проблемам семиотики культуры и литературы. Среди культурологических работ Р. Барта читатель найдет впервые публикуемые в русском переводе «Мифологии», «Смерть автора», «Удовольствие от текста», «Война языков», «О Расине» и др.

Книга предназначена для семиологов, литературоведов, лингвистов, философов, историков, искусствоведов, а также всех интересующихся проблемами теории культуры.

### Из книги "Мифологии"<sup>[1]</sup>

#### Предисловие

Нижеследующие тексты писались регулярно, месяц за месяцем, примерно в течение двух лет, с 1954 по 1956 год, и были по существу откликами на события текущего дня. Я попытался подвергнуть систематическому осмыслению некоторые мифы, порожденные повседневной жизнью современной Франции. Предлог для размышлений мог быть самым различным (газетная статья, фотография в еженедельнике, новый кинофильм, театральная постановка, художественная выставка), а сюжет — самым непредвиденным, ибо дело, разумеется, шло о том, что было важно для меня самого.

Стимулом к размышлениям чаще всего служило чувство раздражения, вызываемое тем флером «естественности», которым наша пресса, искусство, обыденное сознание непрестанно окутывают реальность; но ведь эта реальность не перестает быть глубоко историчной только оттого, что это наша собственная реальность; одним словом, я испытывал настоящие муки, видя, как люди, повествующие о современности, ежесекундно путают Природу с Историей; глядя на праздничные витрины *само-собой-разумеющегося*, мне хотелось вскрыть таящийся в них идеологический обман.

Лучше всего, как мне показалось с самого начала, передает суть всех этих лжеочевидностей понятие мифа; в то время я вкладывал в слово «миф» вполне традиционный смысл, хотя уже тогда у меня сложилось твердое убеждение, из которого я попытался извлечь все логические выводы: миф — это своего рода язык. Вот почему, обращаясь к явлениям, по видимости весьма далеким от литературы (кетч, всякого рода кухонная стряпня, выставки скульптуры), я отнюдь не собирался выходить за рамки той общей семиологии буржуазного мира,

к литературной стороне которой обращался в предшествующих эссе. Тем не менее, лишь изучив достаточное число фактов нашей повседневности, я решился дать систематическое определение современного мифа: речь идет о тексте, помещенном, само собой разумеется, в конце данной книги, ибо он лишь систематизирует предшествующий материал.

Предлагаемые тексты, писавшиеся из месяца в месяц, не претендуют на органическую логику развития: их связывает идея настоятельности, повторяемости. Не знаю, верно ли, что повторение, как утверждает пословица,— мать учения, однако полагаю, что в любом случае она является матерью значения. Именно значения стремился я обнаружить в своем материале. Принадлежат ли эти значения лично мне? Иными словами, существует ли мифология самого мифолога? Несомненно, и читатель без труда увидит, какова моя собственная позиция. Думаю все же, что вопрос следует поставить несколько иначе. Прибегнув к выражению, становящемуся уже расхожим, можно утверждать, что акт «демистификации» не есть олимпийский акт. Этим я хочу сказать, что отнюдь не разделяю традиционного мнения, согласно которому существует естественная пропасть между объективностью ученого и субъективностью писателя — так, словно привилегия первого — это «свобода», а второго — «призвание», якобы способные разрушить или сублимировать реальные границы их исторической ситуации; что до меня, то я притязая на то, чтобы в полной мере пережить противоречия своего времени, способного превратить сарказм в условие бытия истины.

[47]

## I. Мифологии<sup>[2]</sup>

### Литература и Мину Друэ<sup>[3]</sup>

Долгое время дело Мину Друэ<sup>[4]</sup> воспринималось как некая детективная тайна: она или не она? Тайну эту пытались разгадать при помощи обычных приемов полицейского расследования (исключая разве что пытки!): дознание, наложение секвестра, графологический, психотехнический и текстологический анализ документов. Если общество обращается чуть ли не к судебным органам для разрешения «поэтической» загадки, нетрудно догадаться, что оно это делает не из одной только любви к поэзии, а потому, что образ поэта-ребенка представляется ему экстраординарным и в то же время необходимым: это образ, который следует проанализировать с наивозможной научной точностью, поскольку именно он лежит в основе стержневого мифа всего буржуазного искусства — мифа о безответственности (гений, ребенок и поэт — всего лишь сублимированные персонажи этого мифа).

В ожидании объективных доказательств все, кто принял участие в судебных дебатах (а таких было немало), имели возможность опереться лишь на некое нормативное представление о том, что такое ребенок и что такое поэзия,— представление, которое они черпали из собственного внутреннего опыта. Все рассуждения о феномене Мину Друэ по природе своей тавтологичны и не обладают никакой доказательной силой: я не могу доказать, что предложенные мне стихи и вправду написаны ребенком, если мне заранее не известно, что такое детство и что такое поэзия: дознание превращается в порочный круг. Это — еще один пример иллюзорности той полицейской науки, которая столь рьяно проявила себя в деле старика Доминичи<sup>[5]</sup>: целиком и полностью опираясь на тиранию *правдоподобия*, она

вырабатывает нечто вроде замкнутой в самой себе истины, старательно отмежевывающейся как от реального обвиняемого, так и от реальной проблемы; любое расследование подобного рода заключается в том, чтобы все свести к постулатам, которые мы сами же и выдвинули: для того, чтобы быть признанным виновным, старику Доминичи нужно было подойти под тот «психологический» образ, который заранее имелся у генерального прокурора, совместиться, словно по волшебству, с тем представлением о преступнике, которое было у заседателей, превратиться в козла отпущения, ибо *правдоподобие* есть не что иное как готовность обвиняемого походить на собственных судей. Точно так же допытываться (с тем пылом, с каким это делала пресса) о подлинности поэзии Мину Друэ значит исходить из некоего готового представления о том, что такое детство и что такое поэзия, с фатальной неизбежностью возвращаясь к этому представлению, независимо от того, с чем столкнулись по дороге; это значит постулировать идею нормальности (как ребенка, так и поэзии), в соответствии с которой и надлежит судить о Мину Друэ; это значит, наконец, как ни суди, требовать от нее и роли чуда, и роли жертвы, и роли феномена, и роли продукта, иными словами — магического предмета в современной мифе о поэзии и о детстве.

Впрочем, различие реакций и суждений о Мину Друэ проистекает как раз из свободного комбинирования этих двух мифов. Здесь представлены три мифологические эпохи: кучка запоздалых классиков, по традиции настроенных враждебно к поэзии-беспорядку, осуждают Мину Друэ безоговорочно: если это вправду ее собственные стихи, утверждают они, то, значит, это стихи детские, а следовательно, не внушающие доверия, ибо они не «продуманны»; если же эти стихи написаны взрослым, то они также клеймят их, поскольку те представляют собой фальшивку. Ближе к нашей современности стоит группа почтенных неофитов, кичащихся тем, что до них дошел наконец смысл иррациональной поэзии, упивающихся мыслью, что они-таки открыли (в 1955 году!) поэтическую силу детства, и громогласно заявляющих о «чуде», хотя дело идет о самом что ни на есть банальном, всем давным-давно известном ли-

тературном явлении. Нашлись, наконец, и такие (бывшие ревнители поэзии-детства, поборники этого мифа во времена, когда он еще считался авангардистским), кто, утомившись под грузом воспоминаний о героических битвах, о знании, которое ныне уже ничем не может утешиться, взирают на поэзию Мину Друэ скептическим оком (Кокто: *«Все девятилетние дети гениальны, за исключением Мину Друэ»*). Похоже, однако, что представителей четвертого поколения, поколения современных поэтов, попросту не спросили об их мнении:

рассудили, что, коль скоро эти поэты мало известны широкой публике, их соображения не могут иметь никакой доказательной силы — и как раз постольку, поскольку они не представляют от лица какого бы то ни было мифа; впрочем, я не думаю, чтобы они нашли в поэзии Мину Друэ нечто созвучное себе.

Однако считать ли поэзию Мину Друэ произведением ребенка или взрослого (то есть, превозносить ее или порицать) — в любом случае значит признавать наличие глубочайшей, созданной самой природой, разницы между детскостью и взрослостью, это значит провозглашать ребенка асоциальным существом, по крайней мере — существом, способным к спонтанной самокритике, способным самому себе запрещать употребление расхожих слов с единственной целью — показать себя идеальным ребенком: верить в поэтическую гениальность детства значит верить в своего рода литературный партеногенез и в очередной раз объявить литературу даром Богов. Любой отпечаток «культуры» считается в этом случае признаком фальши, словно природа скрупулезно следит даже за самим словоупотреблением, словно ребенок не живет в постоянном осмосе со средой взрослых; метафоричность, образность, неожиданность оказываются отнесены за счет детства в качестве знаков чистой спонтанности, между тем как на самом деле они суть продукты напряженной (сознательной или бессознательной) работы, предполагают «глубокомыслие», где решающую роль играет именно степень индивидуальной зрелости.

Итак, каковы бы ни оказались результаты расследования, сама загадка лишена сколько-нибудь значительного интереса, ибо не проливает света ни на дет-

ство, ни на поэзию. И уж совсем безразличной эта загадка становится потому, что поэзия Мину — считать ли ее детской или взрослой — представляет собой сугубо историческое явление: ее можно датировать, и самое меньшее, что здесь следует сказать, так это то, что ей немногим более восьми лет — возраст самой Мину Друэ. В самом деле, примерно в 1914 г. существовало несколько так называемых малых поэтов, которых авторы наших учебников по литературе, затрудняющиеся в классификации небытия, объединяют под стыдливými рубриками: «изолированные стихотворцы», «запоздавшие стихотворцы», «фантазисты», «интимисты» и т. п.<sup>[6]</sup> Бесспорно, именно к их числу следует отнести юную Мину Друэ (или ее музу), поставив ее в ряд столь обаятельных поэтов, как г-жа Бюрна-Провен, Роже Аллар, или Тристан Клингсор. Поэзия Мину Друэ обладает сходной силой; это благонравная, подслащенная поэзия, целиком основанная на убеждении, что поэтичность — это метафоричность и что поэтическое содержание есть не что иное как выражение элегических настроений обывателя. Тот факт, что эта пошловатая прециозность способна сойти за поэзию, что в связи с ней решаются поминать имя Рембо (этого поэта-ребенка на все времена), говорит о том, что перед нами чистой воды миф. Миф, к тому же, совершенно понятный, ибо очевидна функция, выполняемая подобными поэтами: они поставляют публике **знаки** поэзии, а не саму поэзию; они экономны и внушают доверие. Суть этой поверхностной и весьма осмотрительной эмансипации интимного «мироощущения» прекрасно выразила одна дама — г-жа де Ноай, написавшая в свое время (любопытное совпадение!) предисловие к стихам другого «гениального» ребенка, Сабины Сико, скончавшейся в четырнадцатилетнем возрасте.

Итак, подлинна ли эта поэзия или нет, но она может быть датирована, и датирована совершенно точно. Вместе с тем, получив поддержку прессы, развернувшей целую кампанию, равно как и ряда авторитетных лиц, она позволяет понять, что именно в нашем обществе считается детством и что — поэзией. Превозносят или поносят опусы семейства Друэ, но они представляют собой неоценимый материал для мифолога.

Прежде всего — перед нами до сих пор не изжитый **миф о гениальности**. Классики утверждали, что гениальность - - это продукт терпения. Ныне же считается, что быть гениальным значит уметь опережать время, уметь в восемь лет делать то, что обычные люди делают в двадцать пять. Оказывается, что это всего лишь вопрос экономии времени: речь идет только о том, чтобы двигаться немного быстрее, чем все прочие. Детство тем самым оказывается привилегированным возрастом гениальности. Во времена Паскаля детство считалось потерянным временем; задачу видели в том, чтобы поскорее с ним расстаться. Начиная с романтической эпохи (то есть с эпохи триумфа буржуазности), дело, напротив, идет уже о том, чтобы задержаться в нем как'можно дольше. Отныне всякий взрослый поступок, совершенный в детстве (даже затянувшимся) свидетельствует о его вневременном характере, воспринимается как нечто чудесное именно потому, что совершен **авансом**. *Завышенная* оценка этого возраста свидетельствует о том, что его рассматривают как особый, замкнутый в себе возраст, обладающий специфическим статусом — **статусом некоей невыразимой, неизъяснимой сущности**.

И тем не менее, определяя детство как чудо, нам в тот же самый момент заявляют, что это чудо есть не что иное как **раннее овладение взрослыми способностями**. Специфика детства оказывается довольно-таки двусмысленной, и это та самая двусмысленность, которая присуща всем предметам классического универсума: подобно сартровским горошинам, детство и зрелость оказываются двумя различными, замкнутыми в себе, не сообщающимися и несмотря на это тождественными друг другу возрастами; феномен Мину Друэ в том, что, будучи ребенком, она создает взрослую поэзию, принимает поэтическую сущность в лоно своей детской сущности. И поражает нас не взаимное разрушение этих сущностей (что было бы весьма плодотворно), но всего-навсего факт их поспешного смешения. Это как раз тот самый феномен, который прекрасно выражает сугубо буржуазное понятие **вундеркинд** (Моцарт, Рембо, Роберто Бенци),—объект, вызывающий поклонение в той самой мере, в какой он вы-

полняет образцовую функцию всякой капиталистической деятельности — выигрывать время, сводить деятельность человеческого существования к проблеме количественной совокупности временных моментов, каждый из которых имеет свою стоимость.

Разумеется, эта детская «сущность» способна обретать различные формы в зависимости от возраста самих ее потребителей: для «модернистов» детство имеет ценность в силу своей иррациональности (в «Экспрессе», я думаю, знакомы с психопедагогикой), откуда и возникает курьезное сопоставление с сюрреализмом! Однако, по мнению г-на Анрио — противника любого намека на беспорядок, детство должно рождать одну только пленительность и изысканность: ребенок не может быть ни обыкновенным, ни заурядным, что опять-таки предполагает существование некоей идеальной детской природы, дарованной небесами помимо какого бы то ни было социального детерминизма; думать так — значит оставить за порогом детства большую часть детей, считая таковыми лишь благородных отпрысков обывателей. Возраст, когда человек *формируется* в точном смысле этого слова, то есть активно впитывает общественное, связанное с социальными условностями начало, парадоксальным образом оказывается для г-на Анрио возрастом «естественности»; возраст, в котором ребенок способен совершенно спокойно убить другого ребенка (ср. случай, попавший на страницы газет одновременно с делом Мину Друэ), в глазах г-на Анрио является возрастом, когда нельзя иметь ни трезвый, ни насмешливый ум, а можно быть только «непосредственным», «прелестным» и «очаровательным» ребенком.

Все наши комментаторы сходятся между собой в мысли о самодостаточности Поэзии: для всех них Поэзия — это непрерывная цепь *находок* (так они в простоте душевной именуют метафору). Чем более в стихотворении «образов», тем более удачным оно считается. А между тем лишь слабые поэты создают «живописные» образы или, по крайней мере, не создают ничего кроме них: весьма наивно они воспринимают поэтический язык как некую сумму солидных вербальных капиталов; убежденные в том, что поэзия есть средство выражения

ирреального, они полагают, что всякий предмет во что бы то ни стало требует перевода, то есть перехода от его определения в словаре «Ларусс» к его метафорическому обозначению; получается, что для поэтизации предмета достаточно назвать его не своим именем. В результате эта сугубо метафорическая поэзия целиком и полностью оказывается продуктом своеобразного поэтического словаря [7], несколько страничек из которого в свое время дал Мольер; оттуда-то и черпает поэт свое стихотворение, будто его задача — перевести «прозу» в «стихи». Поэзия Друэ и ей подобных как раз и представляет собой такую прилежнейшим образом созданную, нескончаемую метафору, в которой ее ревнители (и ревнительницы) узнают ясный и властный лик самой Поэзии — *их* Поэзии (ведь ничто не вызывает такого доверия как словарь).

Этот преизбыток находок в свою очередь начинает множить восторги: вживание в стихотворение перестает быть целостным актом, осуществляемым медленно, трудно, со множеством перерывов; оно превращается в море восторгов, аплодисментов, оваций, расточаемых по поводу удачно выполненного акробатического трюка, причем и здесь опять-таки оценка зависит от количества подобных трюков. В данном отношении тексты Мину Друэ оказываются антиподом подлинной Поэзии в той мере, в какой они остаются чужды своеобразному орудию писателя — точности называния; между тем лишь такая точность способна избавить метафору от ненатуральности, позволить засиять ей ослепительной вспышкой истины, вознесшейся над нескончаемыми языковыми трясиными. Даже оставаясь в пределах современной Поэзии (ибо, полагаю, нет никакой сущности Поэзии помимо ее Истории) — поэзии Аполлинера, разумеется, а не поэзии г-жи Бюрна-Провен,— можно с уверенностью утверждать, что ее красота, ее истина рождаются из глубочайшего диалектического сопряжения между жизнью языка и его смертью, между оплотненностью отдельного слова и однообразной размеренностью синтаксиса. Что же касается поэзии Мину Друэ, то она болтлива без умолку, подобно людям, не выносящим тишины; она с явной опаской относится к точности слова и черпает жизненные силы в нагро-

мождении всякого рода театральных эффектов: она смешивает жизнь с нервозностью.

Но этим-то как раз она и внушает доверие. Вопреки тому, что ее объявляют ни на что не похожей, вопреки притворному удивлению и бездне дифирамбов, которыми ее приветствуют, сама болтливость этой поэзии, лавина находок и дозированное расходование всего этого грошового изобилия приводит к появлению мишурных и экономичных стихов: оказывается, что и здесь господствует закон имитации, одно из самых драгоценных приобретений буржуазного мира, позволяющего выкачивать деньги, не ухудшая товарного вида продукции. «Экспресс» не случайно взял Мину Друэ под свое покровительство: ее поэзия — это прямо-таки идеал в мире, где самым тщательным образом закодирован принцип *кажимости*: Мину ведь тоже работает на других: оказывается, чтобы искупаться в роскоши Поэзии, достаточно оплатить труд маленькой девочки.

У подобной поэзии есть, разумеется, и спутник жизни — Роман, на свой лад пользующийся столь же ясным, практичным, декоративным и расхожим языком, идущим по вполне умеренной цене, — «крепкий» роман, несущий на себе все парадные знаки романичности, роман добротный и в то же время недорогой; таково, например, сочинение, получившее Гонкуровскую премию<sup>[8]</sup> 1955 г. и преподнесенное нам как торжество здоровой традиции (Стендаль, Бальзак, Золя приходят здесь на смену Моцарту и Рембо) над декадентствующим авангардом. Как и в разделе домоводства женских журналов, главное здесь заключается в том, чтобы иметь дело с такой литературной продукцией, чья форма, назначение и цена известны заранее, так чтобы при покупке они не преподнесли никаких неприятных сюрпризов: ведь нет никакой опасности в том, чтобы объявить поэзию Мину Друэ ни на что не похожей, коль скоро ее с самого начала уже признали поэзией. Между тем Литература начинается лишь перед лицом таких явлений, для которых еще нет названия, которые инородны языку, отправляющемуся на их поиски. Но именно эту плодотворную неизвестность, созидательную смерть наше общество как раз и порицает в лучшей части своей литературы и изгоняет ее, словно беса, — в худ-

[55]

шей. Громогласное требование, чтобы Роман был романом, Поэзия — поэзией, а Театр — театром,— эта бесплодная тавтология имеет ту же природу, что и законы нашего гражданского кодекса, определяющие право на собственность: все здесь подчинено требованию великой буржуазной задачи, заключающейся в том, чтобы категорию «быть» свести к категории «иметь», а из любого объекта сделать вещь.

В конечном счете остается лишь проблема самой девочки. Пусть, однако, общество не предается лицемерным стенаниям: ведь именно оно использует Мину Друэ себе на потребу, оно, и оно одно превратило ребенка в жертву. Будучи искупительной жертвой, приносимой для того, чтобы мир сохранил свою ясность, чтобы поэзия, гениальность и детство (одним словом, все *беспорядочное*) сделались вполне ручными, чтобы даже подлинный бунт, когда он разразится, занял место, заранее отведенное ему газетами,— будучи такой жертвой, Мину Друэ является мученицей взрослого мира, обуянного жаждой поэтической роскоши, это узница, ребенок, похищенный конформистской действительностью, для которой свобода сводится к невидальщине. Она подобна той малютке, которую нищенка толкает перед собой, тогда как дома у нее лежит тюфяк, набитый монетами. Пророним же слезинку над Мину Друэ, всплакнем над поэзией — вот мы и избавились от Литературы.

### **Мозг Эйнштейна**<sup>[9]</sup>

Мозг Эйнштейна стал объектом мифологизации, что привело к парадоксальному результату: величайший ум предстал в образе чрезвычайно сложного механизма; человек, чей интеллект показался слишком мощным, был освобожден от психики и причислен к миру роботов. Известно, что в научно-фантастических романах сверхчеловек некоторым образом уподобляется вещи; то же произошло и с Эйнштейном; говоря о нем, обычно имеют в виду его мозг, этакий энциклопедический орган, настоящий музейный экспонат; По-видимому, в силу своей специализации в области математики сверхчеловек Эйнштейн лишен какого бы то ни было

[56]

магического начала, в нем нет никакой неуловимой силы, никакой тайны, одна только механика; Эйнштейн — это совершеннейший орган, способный творить чудеса, но сам он вполне реален, даже наделен физиологическими функциями. С мифологической точки зрения Эйнштейн представляет собой лишь материю, мощь его интеллекта сама по себе не способна прийти к какой-либо духовности, поэтому он нуждается в моральной поддержке извне, в апелляции к «сознанию» ученого (*Знание без сознания, как кто-то сказал однажды*).

Эйнштейн сам немного способствовал созданию легенды о себе, завещав науке свой мозг, за который теперь борются две клиники, словно речь идет о каком-то необычном механизме, который наконец можно разобрать на части. На одном рисунке Эйнштейн изображен лежащим, от его головы отходят электрические провода: его просят «подумать об относительности» и одновременно регистрируют импульсы, исходящие из его мозга. (Однако, каков точный смысл слов «подумать о...»?); нас без сомнения хотят уверить в том, что прибор выдаст нам настоящую сейсмограмму, ведь «относительность» — очень трудный предмет для размышления. Таким образом, сама мысль предстает в виде материи, заряженной энергией, в виде измеримой продукции некоего сложного (чуть не электрического) устройства, которое преобразует мозговую субстанцию в энергию. В гениальности мифического Эйнштейна нет почти ничего магического, и о его мышлении говорят так, как говорят о всяком производительном труде, будь то машинное производство сосисок, помол зерна или измельчение руды; Эйнштейн производил идеи постоянно наподобие мукомолки, из которой непрерывно сыплется мука, и его смерть означала прежде всего прекращение определенного рода работы: *«самый мощный мозг в мире перестал думать»*.

Предполагается, что этот гениальный механизм должен был производить прежде всего уравнения. К большому удовольствию всего человечества миф об Эйнштейне помог создать образ знания, целиком заключенного в формулы. Парадоксальным образом, чем более его гений материализовался в виде продуктов деятельности его мозга, тем более плоды его изобре-

тательности приобретали магический характер, воплощая в себе старый эзотерический образ науки, целиком заключенный в нескольких знаках. Тайна мироздания всего одна и заключена в одном единственном слове; вселенная — это сейф, шифр к которому пытается найти человечество, и Эйнштейн почти нашел его — в этом вся суть мифа об Эйнштейне; в нем мы обнаруживаем все положения гностицизма: единство природы, возможность в идеале свести весь мир к нескольким основным сущностям, познавательная сила слова, извечная борьба между единственной тайной мироздания и единственным словом, идея о том, что истина во всей своей полноте может обнаружиться только разом подобно замку, который вдруг открывается после долгих и безуспешных попыток отомкнуть его. Историческое уравнение  $E = mc^2$  в силу своей неожиданной простоты почти полностью воплощает в себе прозрачную идею существования некоей отмычки, гладкого стержня, отлитого из одного металла; он с чудесной легкостью отпер дверь, которую упорно пытались открыть на протяжении многих веков. Иконография Эйнштейна прекрасно иллюстрирует это: на *фотоснимках* он обычно стоит у доски, испещренной математическими знаками, сложность которых сразу бросается в глаза; однако *на рисунках* мы видим уже легендарного Эйнштейна: вот он стоит с мелком в руке у чистой доски, на которой только что написал, вроде бы без всякой подготовки, магическую формулу мироздания. Таким образом, в мифологии различается природа двух видов научной деятельности: собственно научный поиск приводит в движение некий колесный механизм, этот поиск осуществляется с помощью вполне материального органа, который поражает только своей кибернетической сложностью; напротив, открытие есть по существу магический акт, его простота подобна простоте элементарного тела, первозданного вещества, философского камня алхимиков, дегтярной настойки Беркли [10], кислорода Шеллинга.

Но, поскольку мир продолжает существовать, а научные исследования ширятся с каждым днем, и так как надо отвести какое-то место и Богу, необходимо, чтобы и Эйнштейна постигла некоторая неудача; по-

[58]

этому говорят, что Эйнштейн умер, так и не успев проверить «*уравнение, в котором заключалась тайна мироздания*». В конце концов мир устоял; едва успели проникнуть в его тайну, как она снова оказалась запертой; шифр оказался неполным. Таким образом, Эйнштейн полностью удовлетворяет требованиям мифа, который отмечает всякие противоречия, лишь бы достичь блаженного чувства безопасности: будучи одновременно магом и механизмом, пребывая в вечных поисках и не находя удовлетворения в открытиях, давая волю лучшему и худшему, являя собой мозг и сознание, Эйнштейн удовлетворяет самым противоположным мечтаниям, мифическим образом примиряет бесконечную власть человека над природой и «фатальную неизбежность» сакрального, которое он пока не в состоянии устранить.

### **Бедняк и пролетарий[11]**

Последняя шутка Чарли — передача половины советской премии в фонд аббата Пьера[12]. В сущности это означает признание того, что природа пролетария и бедняка одинакова. Чарли представлял пролетария всегда в облике бедняка, отсюда необычайная человечность его образов и в то же время их политическая двусмысленность. Это хорошо можно проследить на примере его великолепного фильма «Новые времена». Чарли то и дело затрагивает в нем тему пролетариата, но никогда в политическом аспекте; он представляет нам еще незрелого, мистифицированного пролетария, который целиком определяется своими естественными потребностями; завися от своих господ (хозяев и полицейских), он находится в состоянии полного отчуждения. Для Чарли пролетарий — это пока всего лишь человек, постоянно испытывающий муки голода; изображение голода у Чарли всегда эпично, отсюда невероятная толщина бутерброда, потоки молока, фрукты, которые небрежно отбрасывают, едва надкусив; словно в насмешку машина для кормления (принадлежащая хозяину) поставляет пищу скудными порциями и явно безвкусную. Думая только о еде, Чарли-бедняк всегда оказывается ниже порога политической сознательности; забастовку он воспринимает как настоящую

[59]

катастрофу, поскольку она угрожает самому существованию человека, буквально ослепленного голодом; такой человек становится настоящим рабочим только тогда, когда бедняк и пролетарий под неусыпным взором (и под кулаками) полиции совпадают в одном человеке. С исторической точки зрения Чарли создает более или менее верный образ рабочего эпохи Реставрации; он представляет нам неквалифицированного рабочего, восстающего против машин, приходящего в отчаяние от забастовок, загипнотизированного проблемой добывания хлеба (в прямом смысле слова), но еще неспособного осознать политические причины своего положения и необходимость коллективных действий.

Но именно потому, что Чарли изображает как бы сырого, не сформировавшегося, пролетария, находящегося еще вне Революции, сила воздействия его образа огромна. До сих пор ни в одном произведении социалистического искусства униженное положение трудящегося человека не выражалось с такой силой и с таким великодушием. Только Брехт, по-видимому, предусматривал необходимость для социалистического искусства показывать рабочего всегда накануне Революции, то есть еще одинокого, но прозревшего, именно в тот момент, когда он, доведенный до отчаяния «естественной» чрезмерностью своих несчастий, стоит на пороге революционного озарения. Произведения другого рода, в которых рабочий показывается уже сознательным борцом, преданным своему Делу и своей Партии, отражают неизбежно возникающую политическую реальность, которая лишена, однако, эстетической силы.

Чарли же, в соответствии с идеей Брехта, так демонстрирует свою слепоту публике, что она одновременно может видеть и его слепоту и его драму; видеть, как другой ничего не видит — это лучший способ ясно разглядеть то, чего он не видит; так, в кукольном театре сами дети обращают внимание Гиньоля[13] на то, чего он как бы не видит. Вот Чарли сидит в тюремной камере и, заботливо опекаемый надзирателями, наслаждается идеальным образом жизни американского обывателя: скрестив ноги, он усаживается под портретом Линкольна и почитывает газету, однако, очаровательное самодовольство его позы полностью дискредитирует этот [60]

идеал; невозможно наслаждаться такой жизнью, не замечая нового отчуждения, которое она несет. Таким образом, самые невинные хитрости оказываются бесполезными, и бедняка постоянно избавляют от его вожделий. В общем Чарли-бедняк всегда оказывается победителем именно потому, что он от всего увиливает, отказывается от всякой кооперации и полагается только на свои собственные силы. Его анархизм, спорный с политической точки зрения, в искусстве представляет собой, вероятно, наиболее эффективную форму революции.

#### **Фото-шоки**<sup>[14]</sup>

Женевьева Серро в своей книге о Брехте упоминает опубликованную в свое время в журнале «Пари-Матч» фотографию, на которой заснята казнь гватемальских коммунистов; она справедливо замечает, что сама по себе эта фотография вовсе не страшна, и чувство страха возникает у нас потому, что *мы рассматриваем ее с* позиции свободного человека; как это ни парадоксально, выставка в галерее Орсе Фото-шоков, из которых очень немногие действительно могут повергнуть нас в состояние шока, подтвердила правоту слов Женевьевы Серро: если фотограф сообщает нам об ужасном, этого еще не достаточно, чтобы мы испытали ужас.

Большинство представленных на выставке фотографий имеют целью ошеломить нас, однако они не достигают желаемого эффекта по той причине, что сам фотограф слишком уж великодушно предлагает свои услуги, отстраняя нас от участия в выборе сюжета; ужас, который он хочет внушить нам, почти всегда оказывается *надстроенным: с* помощью сравнений или противопоставлений он добавляет к фактам интенциональный язык ужаса; так, один фотограф заснял группу солдат на фоне поля, усеянного черепами; другой показывает нам молодого солдата, рассматривающего скелет; наконец, третий сфотографировал колонну не то заключенных, не то пленных в тот момент, когда им навстречу движется стадо баранов. Тем не менее ни одна из этих слишком уж ловко сделанных фотографий не трогает нас. Все дело в том, что когда мы рассматриваем их, то в каждом случае лишаемся возможности вынести свое

[61]

собственное суждение: кто-то другой, а не мы, содрогнулся от ужаса, кто-то другой задумался вместо нас и вынес свое суждение; фотограф ничего не оставил на нашу долю — кроме элементарного права на интеллектуальное примирение; к этим изображениям мы испытываем лишь технический интерес; отягощенные указаниями самого фотографа, они не имеют в наших глазах никакой истории, мы уже не в состоянии *выработать* наше собственное отношение к этой синтетической пище, полностью переваренной самим ее изготовителем.

Другие авторы снимков решили если не шокировать, то по крайней мере удивить нас, но основная ошибка осталась той же; проявив необыкновенную изобретательность, они попытались запечатлеть на фотоснимке самый необычный момент того или иного движения, его кульминацию, например падение футболиста, прыжок гимнастки или левитацию предметов в доме с привидениями. Однако и в этих случаях, хотя фотограф просто заснял некоторое событие, а не скомбинировал его из противопоставленных элементов, изображение кажется слишком сделанным; схватывание уникального момента кажется произвольным, слишком преднамеренным, результатом стремления навязать зрителю свой язык, и эти изобретательно сделанные фотографии не производят на нас никакого впечатления; они интересуют нас ровно столько времени, сколько мы на них смотрим; они не вызывают в нас никакого отклика, не волнуют нас; мы слишком быстро начинаем воспринимать их как чистый знак;

предельная ясность зрелища, его *подготовленность* избавляют нас от необходимости глубокого осмысления изображения во всей его возмущающей необычности; низведенная до уровня простого сообщения, фотография оказывается не в состоянии вывести нас из душевного равновесия.

Живописцам также пришлось решать проблему изображения кульминационного момента движения, его высшей точки, но они справились с ней намного лучше. Так, художники эпохи Империи, поставив перед собой задачу воспроизведения мгновенных состояний (лошадь, вставшая на дыбы; Наполеон, простерший руку над полем брани, и т. д.), придали изображению характер развернутого знака неустойчивого состояния; это то, что

можно было бы назвать *нуменом*, торжественным замиранием тела в той или иной позе, момент которого невозможно определить точно; именно с такого величественного обездвижения неуловимого момента (позднее в кинематографе это назовут *фотогенией*) и начинается искусство. Некоторое замешательство, испытываемое нами при виде неестественно вздыбленных коней. Императора, застывшего в невероятной позе, эта напористая экспрессия, которую можно назвать риторичностью, придают восприятию знака характер своего рода волнующего вызова и повергают человека, воспринимающего изображение, в состояние скорее визуального нежели интеллектуального изумления, потому что они подключают его к внешней стороне зрелища, к его оптической неподатливости, а не прямо к его смыслу.

Большинство фото-шоков, представленных на выставке, неудачны, потому что они демонстрируют именно промежуточное состояние между сырым фактом и фактом возвеличенным: они слишком интенциональны для фотографии и слишком точны для живописи, они лишены как возмутительности сырого факта, так и правдивости искусства: из них захотели сделать чистые знаки, но не захотели наделить эти знаки хотя бы двусмысленностью, придать им затрудняющую их восприятие плотность. Логично поэтому, что единственными подлинными фото-шоками на этой выставке (ее замысел, впрочем, достоин похвалы) являются репортерские фотоснимки, на которых запечатленные факты предстают во всей своей неумолимости, буквальности, демонстрируя свою неуязвимую естественность. Расстрел гватемальских коммунистов, скорбящая невеста Адуана Малки, убитый сириец, полицейский, замахнувшийся дубинкой — эти образы поражают, потому что на первый взгляд они кажутся безучастными, почти безмятежными, совсем несоответствующими содержанию подписи под фотографией: они кажутся визуально уменьшенными, они лишены того нумена, которым мастера живописных композиций обязательно наделили бы их (и с полным основанием, раз речь идет о живописи). *Естественность* этих образов, не возвеличиваемых и никак не объясняемых, принуждает зрителя, не стесненного присутствием фотографа-демиурга, задавать настойчивые вопросы, подви-

гает его на выработку собственного мнения. Следовательно, мы можем говорить здесь о том самом критическом катарсисе, на котором настаивал Брехт, но не об эмоциональном очищении, как в случае с сюжетной живописью; возможно, мы снова сталкиваемся здесь с двумя категориями эпического и трагического. Фотография сырых фактов порождает возмущение ужасным, но не сам ужас.

### **Романы и дети**<sup>[15]</sup>

Если верить журналу «Эль», который опубликовал недавно на своих страницах коллективную фотографию семидесяти писательниц, женщина-литератор является особым биологическим видом: она попеременно производит на свет детей и романы. Поэтому их представляют публике примерно так: *Жаклин Ленуар (две дочери, один роман); Марина Грей (один сын, один роман); Николь Дютрей (два сына, четыре романа)* и т. д.

Что же хотят этим сказать? А вот что: писательство — это, конечно, прекрасное занятие, но оно сопряжено с риском; писатель—тоже «художник», поэтому он может претендовать на известного рода богемность; поскольку во Франции, по крайней мере во Франции журнала «Эль», на писателе лежит обязанность так обосновывать социальную структуру общества, чтобы совесть читателей могла быть спокойной, за такие услуги приходится хорошо платить; поэтому негласно общество признает за ним право вести несколько своеобразный образ жизни. Но обратите внимание: женщины не должны воображать, что они тоже могут воспользоваться условиями молчаливого соглашения и избежать предварительной проверки на наличие у них извечного женского начала. Ведь женщины для того и существуют на земле, чтобы рожать мужчинам детей; они могут писать сколько угодно, могут улучшать свое положение, но ни в коем случае не изменять его; их библейское предназначение не может отменяться в связи с продвижением в обществе; за богемность, естественным образом присущую жизни писателя, они должны незамедлительно платить налог рожая детей.

Итак, вы можете быть свободной и смелой, играть в мужчину, заниматься, как и он, писательством, но

[64]

никогда не отдаляйтесь от него, живите всегда под его присмотром, компенсируйте свои романы рождением детей; можете немного порезвиться на свободе, но затем быстро возвращайтесь к своим прямым обязанностям. Один роман, один ребенок, чуть-чуть феминизма, чуть-чуть супружеских обязанностей; пусть смелые опыты в области искусства будут крепко привязаны к семейным устоям: и литература и семья извлекут большую выгоду из такой перемены занятий; в области мифов взаимопомощь всегда плодотворна.

Например, присутствие Музы может придать возвышенность самым обыденным домашним занятиям; взамен, в качестве вознаграждения за добрые услуги, миф о рождении детей может передать Музе, пользующейся иногда не очень солидной репутацией, свою респектабельность, гарантированную трогательной обстановкой детской комнаты. Так что все к лучшему в лучшем из миров, то есть в мире «Эль»; женщина может быть уверена, что, как и мужчина, она вполне в состоянии достичь высшего статуса в сфере творчества. Но и мужчина может быть спокоен: он не лишится при этом своей супруги, ведь она сохранит свое природное свойство рожать детей по его желанию. Журнал «Эль» ловко разыгрывает сцену на манер мольеровских пьес: с одной стороны, он говорит «да», с другой — «нет», стараясь никого не обидеть; уподобившись Дону Жуану между двумя поселянками, «Эль» говорит женщинам: «вы ничем не хуже мужчин», а мужчинам говорит: «ваша жена всегда будет всего лишь женщиной».

Поначалу кажется, будто мужчина не имеет никакого отношения к этим родам двойного свойства: дети и романы появляются на свет как бы сами по себе и принадлежат только матери; когда видишь, как семьдесят раз подряд романы и детишки заключаются вместе в одни скобки, поневоле начинаешь верить, что и те и другие являются плодами мечтаний и вымысла, чудесными порождениями некоего совершеннейшего партеногенеза, который дает женщинам возможность одновременно испытывать бальзаковские радости литературного творчества и нежные материнские чувства. А где же мужчина в этой семейной идиллии? Нигде и повсюду; он подобен небосклону, горизонту, верховной власти, которая одно-

[65]

временно определяет и содержит в себе статус женщины. Таков уж этот мир, как его представляет себе «Эль»: женщины в нем всегда оказываются идентичными особями одного и того же вида, которые объединены в некую корпорацию, ревниво отстаивающую свои привилегии, но с еще большим рвением несущую свои повинности; мужчина всегда находится за пределами этого сообщества; женское начало может свободно проявлять себя во всей своей чистоте и мощи, однако мужчина всегда рядом, он всецело объемлет этот женский мир, он — источник его существования; подобно расиновскому богу[16] он всегда отсутствует, давая в то же время начало всему сущему; поэтому женский мир журнала «Эль»—это мир без мужчин, но целиком созданный по их воле, то есть точная копия гинекея.

Что бы ни писал журнал «Эль», для него все сводится к двум простым действиям: сначала заприте гинекей и только после этого предоставьте женщине свободу действий. Влюбляйтесь, работайте, пишите, занимайтесь коммерцией или литературой, но при этом вы всегда должны помнить, что существует мужчина и что вы не созданы по его подобию; ваше сословие свободно, но с тем условием, что оно зависит от мужского сословия; ваша свобода — это роскошь, она возможна только после того, как вы согласились взять на себя обязанности, возложенные на вас природой. Пишите, если вам так хочется этого, и мы все будем гордиться вами, но одновременно не забывайте рожать детей, ибо такова ваша женская доля. Воистину иезуитская мораль: приспособляйтесь, как хотите, к моральным требованиям, предъявляемым к вашему положению, но никогда не покушайтесь на догматы, на которых они основаны.

### **Марсиане[17]**

Поначалу казалось, что загадка Летающих Тарелок имеет вполне земное происхождение: предполагалось, что тарелки прилетали из советского далека, из того мира, чьи намерения столь же неясны, как и намерения инопланетян. Уже в этой своей форме миф в зародыше содержал возможность межпланетной экстрополяции, и если из советской ракеты тарелка столь легко превра-

[66]

тилась в марсианский корабль, то это значит, что западная мифология приписывает коммунистическому миру ту же чужеродность, что и какой-нибудь планете: СССР — это мир, промежуточный между Землей и Марсом.

Однако по мере развития загадка изменила свой смысл; из мифа о схватке она стала мифом о суде. До поступления особого приказа Марс не станет вмешиваться: марсиане явились на землю, чтобы судить Землю, но прежде чем вынести приговор, они хотят посмотреть и послушать. С этого момента великое противостояние между СССР и США начинает ощущаться как источник виновности, чувство опасности откровенно берет верх над идеей борьбы за правое дело; отсюда — мифологическая апелляция к взгляду с небес, достаточно могущественному, чтобы устроить обе стороны. Аналитики будущего, несомненно, сумеют объяснить изобразительные детали, онирические мотивы, из которых складывается образ этого могущества: плавные контуры ракет, блеск полированного металла — все это предвосхищение того совершенного мира, где вообще не будет никаких зазоров; по контрасту мы начинаем лучше понимать то, что для нас самих является воплощением зла: острые углы, несимметричные линии, грохот, неровные плоскости. Все это, между прочим, подробнейшим образом уже живописалось в научной фантастике, откуда марсианский психоз и заимствует — с буквальной точностью — свои описания.

Более всего, однако, замечательно то, что Марсу исподволь приписывается исторический детерминизм по земному образу. В самом деле, если тарелки — это транспортное средство марсианских географов, вознамерившихся описать Землю (как об этом вслух заявил один американский ученый и как многие думают втихомолку), то, значит, история Марса развивалась в том же ритме, что и история нашего собственного мира, так что в конце концов привела к появлению географов в эпоху, аналогичную той, когда и мы открыли географию и аэрофотосъемку. Следовательно, единственное преимущество марсиан — это сами их транспортные средства; Марс, таким образом, оказывается воплощением нашей грезы о будущей Земле, обретшей совершенные крылья для полета, как это и должно быть в любой

[67]

идеализирующей мечте. Вероятно, если бы мы высадились на Марс — на такой Марс, каким его себе воображают,— мы обнаружили бы там все ту же Землю и не смогли бы разобраться, какой из этих двух идентичных продуктов идентичной истории принадлежит нам. Ведь чтобы марсиане сумели овладеть географическими познаниями, у них тоже должны были быть свой Страбон, Мишле, Видадь де ла Бланш и далее — те же самые нации, войны, ученые, те же самые люди, что и у нас.

По логике вещей требуется, чтобы у них были и те же самые религии, прежде всего — наша собственная, та, что исповедуем мы, французы. У марсиан, утверждает газета «Лионский прогресс», обязательно должен был быть свой Христос; а это значит, что у них есть и папа (что, между прочим, отдает уже явной схизмой); в противном случае они не смогли бы «цивилизироваться» до такой степени, чтобы изобрести межпланетные тарелки. Ведь будучи драгоценными дарами цивилизации, религия и технический прогресс, с точки зрения этой газеты, могут идти лишь рука об руку. *«Невозможно поверить, чтобы существа, достигшие ступени цивилизации, позволяющей прилетать к нам с помощью собственных технических средств, оказались язычниками. Они, должно быть, деисты, признающие существование бога и имеющие собственную религию».*

Итак, в основе всего этого психоза лежит миф о Тожественности, точнее — о Двойничестве. Однако и в данном случае наш Двойник сумел нас опередить: он оказался в роли нашего судьи. Столкновение Востока и Запада предстает уже не просто как битва Добра и Зла, а как своего рода манихейская схватка, на которую взирает Третьеокое око; тем самым предполагается существование некоей небесной Сверхприроды, ибо угроза Наказания исходит именно оттуда; небеса отныне (уже без всякой метафоричности) становятся источником атомной смерти. Судья является на место угрожающего палача.

И опять-таки, этот Судья, вернее Наблюдатель, оказывается заботливо преобразен стараниями обыденного сознания, являя собой, в сущности, еще одну проекцию земных представлений. Ведь одна из устойчивых черт любой мелкобуржуазной мифологии — это неспособность вообразить себе Другого. Инакость — понятие, к которо-

му «здоровый смысл» испытывает более всего неприязни. Любой миф с неизбежностью тяготеет к суженному антропоморфизму и хуже того — к антропоморфизму, который можно было бы назвать классовым. Марс — это не просто Земля, это Земля мелкобуржуазная, какая-то захудалая мыслительная провинция, чьи умонастроения культивирует (или выражает) массовая иллюстрированная пресса. Не успев сформироваться в высях небесных, образ Марса оказывается *обкромсан* по меркам этой провинции с помощью мощнейшего из механизмов присвоения — механизма отождествления.

### **Затерянный континент**<sup>[18]</sup>

Фильм «Затерянный континент» проливает яркий свет на современную мифологию экзотизма. Это большая документальная лента о «Востоке», где сюжетом служит некая этнографическая экспедиция (впрочем, совершенно условная) на полуостров Индостан, предпринятая тремя или четырьмя бородатыми итальянцами. Фильм приводит в состояние эйфории, его героям все дается легко, без видимых усилий. Наши путешественники — славные парни, предающиеся на досуге невинным развлечениям: то они возятся с маленьким медвежонком, который служит им талисманом (без талисмана, заметим, не обходится ни одна экспедиция: не найдешь такого фильма о Заполярье, где не фигурировал бы ручной тюлень, ни одного репортажа из тропиков — без какой-нибудь обезьянки), то смешно опрокидывают на палубу тарелку спагетти. Наши brave этнологи не затрудняются историческими или социальными проблемами. Для них путешествие на Восток — всего лишь прогулка по лазурному морю под вечно сияющим солнцем. Этот Восток (кстати сказать, превратившийся ныне в политический центр мира) предстает в фильме совершенно банальным, прилизанным и раскрашенным, словно на старых почтовых открытках.

Прием, оправдывающий такую безответственность, вполне понятен: раскрасить мир всегда значит так или иначе заявить о его неприятии (вот, пожалуй, отправная точка для тяжбы против цветного кино). Закрашенный, выхолощенный, задавленный пышными «образами», Восток тем самым оказывается подготовлен к

[69]

полному уничтожению, на которое его обрекает фильм. Поигрывая с медвежонком-талисманом и комически вываливая спагетти на палубу, наши киноэтнографы без труда сумеют изобразить такой Восток, который по видимости экзотичен, а по существу глубочайшим образом похож на Запад, по крайней мере в его спиритуалистической ипостаси. На Востоке особые религии? Ничего страшного, различия мало что значат перед лицом коренного единства идеализма. Любой обряд, таким образом, обретает специфичность и в то же время приобщается к вечности, возводится в ранг пикантного зрелища и вместе с тем — в ранг парахристианского символа. Если все же буддисты не являются христианами в собственном смысле слова, то это неважно, коль скоро и у них есть монахини, бреющие головы (патетический мотив всякого пострижения), а также монахи, преклоняющие колени и исповедующиеся своим пастырям, коль скоро, наконец, и у них, словно в Севилье, верующие стекаются, дабы украсить золотом изваяние своего бога<sup>1</sup>. Очевидно, что именно «формы» лучше всего свидетельствуют о сходстве религий; однако в данном случае такое сходство служит не разоблачению, а возвеличению этих религий во славу их высшей разновидности — католицизма.

Известно, что одним из основных орудий ассимиляции, которыми пользовалась Церковь, всегда был синкретизм. В XVII в. на том самом Востоке, чью предрасположенность к христианству живописует «Затерянный континент», иезуитский ойкуменизм в области форм зашел столь далеко, что в конце концов папе пришлось даже осудить малабарские обряды. Между тем именно тезис, согласно которому *«все у всех одинаково»*, как раз и вдохновляет наших этнографов: Восток, Запад — не все ли равно, если различия только в колористике; сущность-то одинакова, и эта сущность есть вечная устремленность человека к богу, тогда как всякие географические особенности случайны и преходящи перед лицом человеческой природы, ключ от которой — в руках христианства. Даже

<sup>1</sup> В фильме нам дается и показательный пример мистифицирующей власти музыки: все «буддистские» сцены идут в сопровождении жиденского музыкального сиропа — некоей смеси из американского романса и григорианского хорала: сплошная монодия (долженствующая служить знаком монашества).

местные предания, весь этот «примитивный» фольклор, чью самобытность, как кажется, столь ясно демонстрирует фильм, на самом деле преследуют лишь одну цель — прославить «Природу»: обряды, культурные обычаи ни в коем случае не ставятся в связь с какой бы то ни было исторической ситуацией, с эксплицитным социально-экономическим строем, но лишь с великой космологией безликих общих мест (смена времен года, стихийные бедствия, смерть и т. п.). Если речь заходит о рыбаках, вам ни в коем случае не покажут местный способ рыбной ловли, вам изобразят романтическую «сущность» рыбака, залитого, словно на лубке, вечными лучами заходящего солнца; вам покажут не труженика, чьи технические средства и заработок зависят от общества, в котором он живет, вам подсунут тему вечного человеческого удела: мужская фигурка, затерявшаяся у горизонта, вверившаяся грозной морской стихии, силуэт женщины, плачущей и молящейся у очага. То же и с беженцами, длинную вереницу которых, спускающуюся с гор, мы видим в начале фильма: не стоит, разумеется, даже и пытаться хоть как-то конкретизировать их; ведь это всего лишь вечные сущности беженцев: такова уж природа Востока, что без беженцев там не обойтись.

По сути, глубинной мотивировкой всей этой экзотики служит стремление отвергнуть Историю в любой ее форме. Принарядив восточную действительность десятком-других красочных туземных примет, ей тем самым делают надежную прививку против любой разновидности социальной ответственности. Небольшая толика «ситуативности», по возможности наиболее внешней, как раз и создает необходимое алиби, освобождая от анализа более глубокой ситуации. Перед лицом всего чужого наш Строй знает лишь два типа поведения, причем оба выполняют калечащую функцию: либо признать это чужое в качестве своеобразного гиньоля, либо обезвредить его, объявив простым отражением Запада. В любом случае главное состоит в том, чтобы лишить его собственной истории. Мы видим, таким образом, что «прелестные картинки», продемонстрированные нам в «Затерянном континенте», отнюдь не безобидны: ведь нельзя безнаказанно *затерять* целый континент, который потом вдруг объявляется в Бандунге. [19]

[71]

## II. Миф сегодня[20]

Что такое миф в наше время? Для начала я отвечу на этот вопрос очень просто и в полном соответствии с этимологией: *миф—это слово, высказывание*<sup>1</sup>.

### Миф как высказывание.

Конечно, миф — это не любое высказывание; только в особых условиях речевое произведение может стать мифом; в дальнейшем мы установим, каковы эти условия. Но с самого начала необходимо твердо усвоить, что миф — это коммуникативная система, сообщение. Следовательно, миф не может быть вещью, концептом или идеей; он представляет собой один из способов означивания; миф — это форма. Хотя на более поздних этапах исследования нам придется установить исторические границы этой формы, условия ее употребления, наполнить ее социальным содержанием, вначале необходимо описать миф именно как форму.

Легко убедиться в том, что попытки разграничить разного рода мифы на основе их субстанции совершенно бесплодны: поскольку миф — это слово[21], то им может стать все, что достойно рассказа. Для определения мифа важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается; можно установить формальные границы мифа, субстанциональных же границ он не имеет. Значит, мифом может стать все что угодно? Я полагаю, что дело обстоит именно так, ведь суггестивная сила мира беспредельна. Любую вещь можно вывести из ее замкнутого, безгласного существования и превратить в слово, готовое для восприятия обществом, ибо нет такого

<sup>1</sup> Мне могут возразить, что у слова *миф* есть множество других значений. Но моя задача - дать определение предмету, а не слону.

[72]

закона, естественного или иного, который запрещал бы говорить о тех или иных вещах. Разумеется, дерево есть дерево. Однако у Мину Друэ дерево уже не совсем дерево, оно приукрашено, приспособлено для определенного вида потребления, может вызывать литературные симпатии и антипатии, какие-то образы, одним словом, оно наделено социальным *узусом*, который накладывается на чистую материю.

Разумеется, сразу обо всем не скажешь: сначала одни вещи на какое-то время становятся жертвой мифа, затем они исчезают, их место занимают другие, в свою очередь становящиеся объектом мифического слова. Существуют ли вещи, *фатально* суггестивные, подобно Женщине, о которой говорил Бодлер? Конечно нет: мифы могут быть очень древними, но вечных мифов не бывает, ибо человеческая история может превратить реальность в слово, только от нее одной зависит жизнь и смерть мифического языка. И в древности и в наше время мифология может найти свое основание только в истории, так как миф — это слово, избранное историей; он не может возникнуть из «природы» вещей.

Мифическое слово есть сообщение. Оно не обязательно должно быть устным: это может быть письмо или изображение; и письменная речь, а также фотография, кинематограф, репортаж, спортивные состязания, зрелища, реклама могут быть материальными носителями мифического сообщения. Сущность мифа не определяется ни тем, о чем он повествует, ни его материальным носителем, так как любой предмет может быть произвольно наделен значением: стрела, которую приносят в знак вызова, тоже есть сообщение. Очевидно, в перцептивном плане изображение и письменное сообщение, например, воспринимаются сознанием по-разному; сам зрительный образ также может прочитываться многими способами: схема может значить гораздо больше, чем рисунок, копия — больше чем оригинал, карикатура — больше, чем портрет. Но в том-то все и дело, что речь идет не о теоретическом способе репрезентации, а о *конкретном* изображении, имеющем *данное* значение; мифическое сообщение формируется из некоторого материала, *уже* обработанного для целей определенной коммуникации; поскольку любые материальные носители мифа, изобра-

зительные или графические, предполагают наличие сознания, наделяющего их значением, то можно рассуждать о них независимо от их материи. Эта материя не безразлична, ибо изображение, конечно, более императивно, чем письмо; оно навязывает свое значение целиком и сразу, не анализируя его, не дробя на составные части. Но это различие вовсе не основополагающее, поскольку изображение становится своего рода письмом, как только оно приобретает значимость; как и письмо, оно образует *высказывание*.

В дальнейшем мы будем называть *речевым произведением, дискурсом, высказыванием* и т. п. всякое значимое единство независимо от того, является ли оно словесным или визуальным; фотография будет для нас таким же сообщением, что и газетная статья; любые предметы могут стать сообщением, если они что-либо значат. Такой общий взгляд на речевую деятельность оправдан, между прочим, историей письменности; задолго до возникновения нашего алфавита предметы, подобные кипу\* у инков, или рисунки-пиктограммы были привычными видами сообщений. Этим мы не хотим сказать, что мифическое высказывание следует рассматривать только в плане языка; в действительности изучением мифов должна заниматься общая наука, более широкая, чем лингвистика; имя этой науки — *семиология*.

### **Миф как семиологическая система.**

Поскольку в мифологии изучаются некие высказывания, эта наука является всего лишь частью более обширной науки о знаках, которую около сорока лет тому назад предложил создать Соссюр под названием *семиологии*. Тем не менее со времен Соссюра и иногда независимо от него ряд направлений современной научной мысли постоянно возвращается к проблеме значения; психоанализ, структурализм, гештальтпсихология, некоторые новые направления литературной критики, примером которых могут служить работы Башляра, изучают факты только в той мере, в какой они что-то значат. Но если

\* *Кипу* — узелковое письмо: веревочки с рядом привязанных к ним узелков, цвет и расположение которых служили разными условными обозначениями.— *Прим. ред.*

речь заходит о значении, возникает необходимость обращения к семиологии. Я не хочу сказать, что все эти виды исследований равным образом относятся к семиологии; их содержание различно. Однако все они имеют одинаковый статус: это науки о значимостях; они не удовлетворяются поиском фактов самих по себе, они определяют и исследуют факты, *что-либо значащие*.

Семиология есть наука о формах, поскольку значения изучаются в ней независимо от их содержания. Мне хотелось бы сказать несколько слов о необходимости и о границах такой формальной науки. Необходимость в семиологии такая же, как и необходимость во всяком точном научном языке. (...) Нельзя говорить о структуре в терминах формы и наоборот. Вполне может быть, что в «жизни» имеется только нераздельная совокупность структур и форм. Но наука не властна над тем, что не выразимо, она должна говорить непосредственно о жизни, если хочет изменить ее. Выступая против некоторых донкихотствующих сторонников синтетического подхода, носящего, увы, платонический характер, всякая научная критика должна идти на некоторую аскетичность, мириться с искусственностью аналитического подхода и при этом должна пользоваться соответствующими методами и языками. Если бы историческая критика не была так запугана призраком «формализма», она не была бы, вероятно, такой бесплодной; она поняла бы, что специфическое изучение форм ни в чем не противоречит необходимым принципам целостности и историчности. Совсем наоборот, чем более специфичны формы той или иной системы, тем более она поддается историческому анализу. Пародируя известное изречение, я сказал бы, что небольшая доза формализма удаляет нас от Истории, а значительная формализация возвращает нас к ней. Можно ли найти лучший пример целостного анализа, чем «Святой Жене» Сартра с его одновременно формальным и историческим, семиологическим и идеологическим описанием святости? Напротив, опасно рассматривать форму как двойственный объект: полуформу и полусубстанцию, наделять форму субстанцией формы. Семиология, не выходящая за собственные рамки, не является метафизической западней: она такая же наука, как и другие, необходимая, но не исчерпывающая свой пред-

мет. Главное — это понять, что единство объяснения достигается не отсечением того или иного подхода, а, если следовать Энгельсу, диалектической взаимосвязью специальных наук, которые привлекаются в том или ином случае. То же самое относится и к мифологии: она одновременно является частью семиологии как науки формальной и идеологии как науки исторической; она изучает оформленные идеи<sup>2</sup>.

Напомню теперь, что в любого рода семиологической системе постулируется отношение между двумя элементами: означающим и означаемым. Это отношение связывает объекты разного порядка, и поэтому оно является отношением эквивалентности, а не равенства. Необходимо предостеречь, что вопреки обыденному словоупотреблению, когда мы просто говорим, что означающее *выражает* означаемое, во всякой семиологической системе имеются не два, а три различных элемента; ведь то, что я непосредственно воспринимаю, является не последовательностью двух элементов, а корреляцией, которая их объединяет. Следовательно, есть означающее, означаемое и есть знак, который представляет собой результат ассоциации первых двух элементов. Например, я беру букет роз и решаю, что он будет *означать* мои любовные чувства. Может быть, в этом случае мы имеем лишь означаемое, розы и мои любовные чувства? Нет, это не так; в действительности имеются только розы, «отягощенные чувством». Однако в плане анализа мы выделяем три элемента: «отягощенные чувством» розы с полным основанием могут быть разложены на розы и любовные чувства; и розы и чувства существовали по отдельности до того, как объединиться и образовать третий объект; являющийся знаком. Если в жизни я действительно не в состоянии отделить розы от того, о чем они сообщают, то в плане анализа я не имею права смешивать розы

<sup>2</sup> Развитие рекламы, большой прессы, иллюстрированных изданий, не говоря уже о бесчисленных пережитках коммуникативных ритуалов (ритуалов поведения в обществе) делает более настоящим, чем когда-либо, создание семиологии как науки. Часто ли мы в течение дня попадаем в такую обстановку, *где нет никаких значений*? Очень редко, иногда ни разу. Вот я стою на берегу моря; оно, конечно, не несет никакого сообщения, но на берегу — сколько семиологического материала: знамена, лозунги, сигналы, вывески, одежда, даже загар на телах - все это дано мне как множество высказываний.

[76]

как означающее и розы как знак; означающее само по себе лишено содержания, знак же содержателен, он несет смысл. Возьмем какой-нибудь темный камешек; я могу сделать его что-либо значащим различными способами, пока это означающее и только; но стоит мне наделить камешек определенным означаемым (например, он будет означать смертный приговор при тайном голосовании), как он станет знаком. Разумеется, между означающим, означаемым и знаком имеются функциональные связи (как между частью и целым), настолько тесные, что их анализ может показаться тщетным предприятием; но скоро мы убедимся в том, что различение этих трех элементов имеет первостепенную важность для изучения мифа как семиологической системы.

Конечно, эти три элемента имеют абсолютно формальный характер и им можно придать различное содержание. Приведем несколько примеров. Для Соссюра, который имел дело с семиологической системой особого рода, образцовой с методологической точки зрения, а именно с языком, означаемое представляет собой концепт, а означающее — акустический образ (психического порядка); связь же концепта с акустическим образом образует знак (например, слово), то есть конкретную сущность<sup>3</sup>. Известно, что Фрейд рассматривал психику как густую сеть отношений эквивалентности, отношений *значимости*. Один из элементов отношения (я воздержусь от того, чтобы считать его первичным) представляет собой явный смысл поведения, другой же элемент представляет собой скрытый, или действительный, смысл (например, субстрат сновидения); что касается третьего элемента, то и в данном случае он является результатом корреляции первых двух элементов. Это само сновидение в его целостности, неудавшееся действие или невроз, которые осмысливаются как компромисс, экономия сил, осуществляемая благодаря соединению формы (первый элемент) и интенциональной функции (второй элемент). На этом примере легко убедиться, насколько важно различение знака и означающего: для Фрейда сновидение — это не столько непосредственная данность или латентное содержание,

<sup>3</sup> Понятие *слова* является одним из самых спорных в лингвистике. Я пользуюсь этим термином ради простоты изложения.

[77]

сколько функциональная связь двух элементов. Наконец, в критике Сартра (этими тремя хорошо известными примерами я и ограничусь) означаемое представляет собой изначальный кризис личности (разлука с матерью у Бодлера[22], название кражи своим именем у Жене[23]); Литература как особый дискурс образует означаемое, и отношение между личным переживанием и дискурсом создает художественное произведение, которое можно определить как значение. Конечно, эта трехэлементная система, несмотря на неизменность своей формы, не реализуется всегда в одном и том же виде, я еще раз подчеркиваю, что единство семиологии существует на уровне формы, а не содержания; сфера ее применения ограничена, она имеет дело только с одним языком, только с одной операцией — прочтением или расшифровкой.

В мифе мы обнаруживаем ту же трехэлементную систему[24], о которой я только что говорил: означаемое, означаемое и знак. Но миф представляет собой особую систему и особенность эта заключается в том, что он создается на основе некоторой последовательности знаков, которая существует до него; *миф является вторичной семиологической системой*. Знак (то есть результат ассоциации концепта и акустического образа) первой системы становится всего лишь означаемым во второй системе. Стоит напомнить еще раз, что материальные носители мифического сообщения (собственно язык, фотография, живопись, реклама, ритуалы, какие-либо предметы и т. д.), какими бы различными они ни были сами по себе, как только они становятся составной частью мифа, сводятся к функции означивания; все они представляют собой лишь исходный материал для построения мифа;

их единство заключается в том, что все они наделяются статусом языковых средств. Идет ли речь о последовательности букв или о рисунке, для мифа они представляют собой знаковое единство, глобальный знак, конечный результат, или третий элемент первичной семиологической системы. Этот третий элемент становится первым, то есть частью той системы, которую миф надстраивает над первичной системой. Происходит как бы смещение формальной системы первичных значений на одну отметку шкалы. Поскольку это смещение очень важно для анализа мифа, я попытаюсь изобразить его с помощью

[78]

следующей схемы; понимается, пространственное расположение частей схемы является здесь всего лишь метафорой.

я зык		1. означающее	2. означаемое
	М ИФ	3. знак I. ОЗНАЧАЮЩЕЕ	II. ОЗНАЧАЕМОЕ
		III. ЗНАК	

Из схемы следует, что в мифе имеются две семиологические системы, одна из которых частично встроена в другую; во-первых, это языковая система, язык (или иные, подобные ему способы репрезентации); я буду называть его *языком-объектом*, поскольку он поступает в распоряжение мифа, который строит на его основе свою собственную систему; во-вторых, это сам миф; его можно называть *метаязыком*, потому что это второй язык, *на котором* говорят о первом. Когда семиолог анализирует метаязык, ему незачем интересоваться строением языка-объекта, учитывать особенности языковой системы; он берет языковой знак в его целостности и рассматривает его лишь с точки зрения той роли, которую он играет в построении мифа. Вот почему семиолог с полным правом одинаково подходит к письменному тексту и рисунку: ему важно в них то свойство, что оба они являются *знаками*, готовыми для построения мифа; и тот и другой наделены функцией означивания, и тот и другой представляют собой язык-объект.

Теперь пора привести один-два примера мифического высказывания. Первый пример я позаимствую у Валери <sup>4</sup>: представьте себе, что я ученик пятого класса французского лицея; я открываю латинскую грамматику и читаю в ней фразу, взятую из басни Эзопа или Федра: *quia ego nominor leo*. Я откладываю книгу и задумываюсь: во фразе есть какая-то двусмысленность. С одной стороны,

<sup>4</sup> «Tel Quel», 1941-1943, II, p. 191.

смысл слов совершенно ясен: *потому что я зовусь львом*; с другой стороны, эта фраза приведена здесь явно для того, чтобы дать мне понять нечто совсем иное; обращаясь именно ко мне, ученику пятого класса, она ясно говорит мне: я есмь пример, который должен проиллюстрировать правило согласования предикатива с подлежащим. Приходится даже признать, что эта фраза вовсе не имеет целью *передать* мне свой смысл, она весьма мало озабочена тем, чтобы поведать мне нечто о льве, о том, как его зовут; ее истинное конечное значение заключается в том, чтобы привлечь мое внимание к определенному типу согласования. Отсюда я делаю вывод, что передо мной особая надстроенная семиологическая система, выходящая за рамки языка: ее означающее само образовано совокупностью знаков и само по себе является первичной семиологической системой (*я зовусь львом*). В остальном же формальная схема строится обычным образом: имеется означаемое (*я есмь пример на правило грамматики*) и есть глобальное значение, которое представляет собой результат корреляции означающего и означаемого; ведь ни именование животного львом, ни пример на грамматическое правило не даны мне по отдельности.

Возьмем другой пример. Предположим, я сижу в парикмахерской, мне протягивают номер журнала «Пари-Матч». На обложке изображен молодой африканец во французской военной форме; беря под козырек, он глядит вверх, вероятно, на развевающийся французский флаг. Таков *смысл* изображения. Но каким бы наивным я ни был, я прекрасно понимаю, что хочет сказать мне это изображение: оно означает, что Франция — это великая Империя, что все ее сыны, независимо от цвета кожи, верно служат под ее знаменами и что нет лучшего ответа критикам так называемой колониальной системы, чем рвение, с которым этот молодой африканец служит своим так называемым угнетателям. И в этом случае передо мной имеется надстроенная семиологическая система: здесь есть означающее, которое само представляет собой первичную семиологическую систему (*африканский солдат отдает честь, как это принято во французской армии*); есть означаемое (в данном случае это намеренное смешение принадлежности к французской нации с

воинским долгом); наконец, есть *репрезентация* означаемого посредством означающего.

Прежде чем перейти к анализу каждого элемента мифологической системы, следует договориться о терминологии. Теперь мы знаем, что означающее в мифе может быть рассмотрено с двух точек зрения: как результирующий элемент языковой системы или как исходный элемент системы мифологической. Следовательно, нам потребуется два термина; в плане языка, то есть в качестве конечного элемента первой системы я буду называть означающее *смыслом* (*я зовусь львом; африканский солдат отдает честь по-французски*); в плане мифа я буду называть его *формой*. Что касается означаемого, то здесь не может быть двусмысленности, и мы оставим за ним наименование *концепт*. Третий элемент является результатом корреляции первых двух; в языковой системе это *знак*; однако дальнейшее использование этого термина окажется неизбежно двусмысленным, поскольку в мифе (и в этом заключается его главная особенность) означающее уже образовано из *знаков* языка. Третий элемент мифологической системы я буду называть *значением*. Употребление этого слова тем более уместно, что миф действительно обладает двойной функцией: он одновременно обозначает и оповещает, внушает и предписывает.

#### **Форма и концепт.**

Означающее мифа двулико: оно является одновременно и смыслом и формой, заполненным и в то же время пустым. Как смысл означающее предполагает возможность какого-то прочтения, его можно увидеть, оно имеет чувственную реальность (в противоположность языковому означающему, имеющему сугубо психическую природу); означающее мифа содержательно: именование животного львом, приветствие африканского солдата — все это достаточно вероятные события, которые легко себе представить. Как целостная совокупность языковых знаков смысл мифа имеет собственную значимость, он является частью некоторого события, например, истории со львом или африканцем; в смысле уже содержится готовое значение, которое могло бы оказаться самодостаточным, если бы им не завладел миф и

не превратил бы его в полую, паразитарную форму. Сам по себе смысл *уже* есть нечто законченное, он предполагает наличие некоторого знания, прошлого, памяти, сравнения фактов, идей, решений.

Становясь формой, смысл лишается своей случайной конкретности, он опустошается, обедняется, история выветривается из него и остается одна лишь буква. Происходит парадоксальная перестановка операций чтения, аномальная регрессия смысла к форме, языкового знака к означающему мифа. Если рассматривать предложение *quia ego nominor leo* исключительно в границах языковой системы, то оно сохраняет в ней все свое богатство, полноту, всю отнесенность к конкретным событиям: я — животное, лев, обитаю в такой-то стране, возвращаюсь с охоты и тут от меня требуют, чтобы я поделился своей добычей с телкой, коровой и козой; но поскольку я самый сильный, то присваиваю себе все части добычи, приводя различные доводы, последний из которых заключается попросту в том, что я зовусь *львом*. Однако в мифе данное предложение, становясь формой, не сохраняет почти ничего из этой длинной цепи событий. Смысл предложения заключал в себе целую систему значимостей, относящихся к истории, географии, морали, зоологии. Литературе. Форма устранила все это богатство; возникшая в результате бедность содержания требует нового значения, которое заполнило бы эту опустошенную форму. Надо отодвинуть историю со львом на задний план, чтобы освободить место для примера на грамматическое правило; надо заключить в скобки биографию африканского солдата, если мы хотим освободить образ от прежнего содержания и подготовить его к приобретению нового означаемого.

Однако главное здесь заключается в том, что форма не уничтожает смысл, она лишь обедняет его, отодвигает на второй план, распоряжаясь им по своему усмотрению. Можно было бы подумать, что смысл обречен на смерть, но это смерть в рассрочку; смысл теряет свою собственную значимость, но продолжает жить, питая собой форму мифа. Смысл является для формы чем-то вроде хранилища конкретных событий, которое всегда находится под рукой; это богатство можно то использовать, то прятать подальше по своему усмотрению; всё время возни-

кает необходимость, чтобы форма снова могла пустить корни в смысле и, впитав его, принять облик природы; но прежде всего форма должна иметь возможность укрыться за смыслом. Вечная игра в прятки между смыслом и формой составляет самую суть мифа. Форма мифа — не символ; африканский солдат, отдающий честь, не является символом Французской империи, он слишком реален для этого, его образ предстает перед нами во всем своем богатстве, жизненности, непосредственности, простодушии, *неоспоримости*. И в то же самое время эта реальность несамостоятельна, отодвинута на второй план, как бы прозрачна; немного отступив, она вступает в сговор с явившимся к ней во всеоружии концептом «французская империя»; реальность становится *заимствованной*.

Обратимся теперь к означаемому. История, которая словно сочтена из формы мифа, целиком и полностью впитывается концептом. Концепт всегда есть нечто конкретное, он одновременно историчен и интенционален, он является той побудительной причиной, которая вызывает к жизни миф. Пример на грамматическое правило, французская империя — это все настоящие побудительные причины сотворения мифа. Концепт помогает восстановить цепь причин и следствий, движущих сил и интенций. В противоположность форме концепт никоим образом не абстрактен, он всегда связан с той или иной ситуацией. Через концепт в миф вводится новая событийность: в примере на грамматическое правило, в котором факт именованного животного львом предварительно лишается своих конкретных связей, оказываются названными все стороны моего существования: Время, благодаря которому я появился на свет в такую эпоху, когда грамматика является предметом изучения в школе; История, которая с помощью целой совокупности средств социальной сегрегации противопоставляет меня тем детям, которые не изучают латынь; школьная традиция, которая заставляет обратиться в поисках примера к Эзопу или Федру; мои собственные языковые навыки, для которых согласование предикатива с подлежащим есть примечательный факт, заслуживающий того, чтобы его проиллюстрировали. То же самое можно сказать и об африканском солдате, отдающем честь: его смысл, выступая в качестве формы,

становится неполным, бедным, лишенным конкретных связей; как концепт «французская империя» он снова оказывается связанным со всем миром в его целостности — с Историей Франции, с ее колониальными авантюрами, с теми трудностями, которые она переживает теперь. Если говорить точнее, в концепт впитывается не сама реальность, а скорее определенные представления о ней; при переходе от смысла к форме образ теряет какое-то количество знаний, но зато вбирает в себя знания, содержащиеся в концепте. На самом деле, представления, заключенные в мифологическом концепте, являются смутным знанием, сформировавшимся на основе слабых, нечетких ассоциаций. Я настоятельно подчеркиваю открытый характер концепта; это никоим образом не абстрактная, стерильная сущность, а скорее конденсат неоформившихся, неустойчивых, туманных ассоциаций; их единство и когерентность зависят прежде всего от функции концепта.

В этом смысле можно утверждать, что фундаментальным свойством мифологического концепта является его *предназначенность*: пример на грамматическое правило предназначен для определенной группы учащихся, концепт «французская империя» должен затронуть тот, а не иной круг читателей; концепт точно соответствует какой-то одной функции, он определяется как тяготение к чему-то. Это напоминает нам характер означаемого в другой семиологической системе — во фрейдизме: для Фрейда вторым элементом семиологической системы является латентный смысл (содержание) сновидения, неудавшегося действия, невроза. Фрейд справедливо полагает, что вторичный смысл поведения является его истинным смыслом, то есть смыслом, соответствующим целостной глубинной ситуации; он представляет собой, как и мифологический концепт, истинную интенцию поступка.

Означаемое может иметь несколько означающих; именно так обстоит дело с означаемым в языке и в психоанализе. То же самое можно сказать и о мифологическом концепте: в его распоряжении имеется неограниченное число означающих. Можно подобрать сотни латинских фраз, иллюстрирующих согласование предикатива с подлежащим, можно найти сотни образов, пригодных для

обозначения концепта «французская империя». Это говорит о том, что в *количественном отношении* концепты намного беднее означающего; часто мы имеем дело всего лишь с воспроизведением одного и того же концепта рядом означающих. Если идти от формы к концепту, то бедность и богатство окажутся в обратном отношении: качественной бедности формы, носительницы разреженного смысла, соответствует богатство концепта, открытого навстречу всей Истории; количественному же изобилию форм соответствует небольшое число концептов. Повторяющаяся репрезентация одного и того же концепта посредством ряда форм представляет огромную ценность для мифолога, так как она позволяет произвести расшифровку мифа; ведь постоянство определенного типа поведения дает возможность выявить его интенцию. Сказанное позволяет утверждать, что нет регулярного соответствия между объемом означаемого и объемом означающего; в языке это соответствие пропорционально, оно не выходит за пределы слова или по крайней мере какой-либо конкретной единицы. Напротив, в мифе концепт может соответствовать означающему, имеющему очень большую протяженность; например, целая книга может оказаться означающим одного-единственного концепта и, наоборот, совсем краткая форма (слово или жест — даже произвольный, главное, чтобы он был воспринят) может стать означающим концепта, насыщенного очень богатой историей. Эта диспропорция между означающим и означаемым не характерна для языка, но она не является и специфической принадлежностью мифа; например, у Фрейда неудавшееся действие представляет собой такое означающее, ничтожность которого совершенно непропорциональна истинному смыслу этого действия.

Я уже говорил о том, что мифические концепты лишены всякой устойчивости: они могут создаваться, изменяться, разрушаться и исчезать совсем. Именно потому, что они историчны, история очень легко может их упразднить. Эта неустойчивость побуждает мифолога прибегать к особой терминологии, о которой я хотел бы сказать здесь несколько слов, поскольку иногда она вызывает к себе ироническое отношение: речь идет о неологизмах. Концепт является составной частью мифа, поэтому если

мы желаем заняться расшифровкой мифов, нам надо научиться давать названия концептам. Некоторые слова можно найти в словаре: Доброта, Милосердие, Здоровье, Гуманность и т. д. Однако, поскольку мы берем эти концепты из словаря, они не историчны по определению. В мифологии же чаще всего приходится давать названия эфемерным концептам, связанным с конкретными обстоятельствами; неологизмы в этом случае неизбежны. Китай — это одно; представление, которое еще совсем недавно имел о нем французский обыватель,— это другое; особого рода мешанину из колокольчиков, рикш и курилен опиума можно именовать не иначе, как *китайщина*. Не очень благозвучно? Остается лишь утешиться тем, что неологизмы для обозначения новых понятий никогда не произвольны: они создаются на основе вполне осмысленных пропорциональных отношений <sup>5</sup>.

### **Значение.**

Как нам уже известно, третий элемент семиологической системы представляет собой не что иное, как результат соединения двух первых элементов; только этот результат и дан для непосредственного наблюдения, только он и воспринимается нами. Я назвал третий элемент значением. Ясно, что значение и есть сам миф, подобно тому, как сосюрровский знак есть слово (точнее, конкретная сущность). Прежде чем описывать свойства значения, надо немного поразмыслить над тем, каким образом оно создается, то есть рассмотреть способы соотнесения концепта и формы в мифе.

Прежде всего надо отметить, что в мифе два первых элемента совершенно очевидны (в противоположность тому, что имеет место в других семиологических системах), один не «прячется» за другой, оба даны нам *здесь, в этом месте* (а не так, что один находится здесь, а другой где-то там). Как это ни парадоксально, но миф *ничего не скрывает*; его функция заключается в деформировании, но не в утаивании. Концепт вовсе не патентен по отношению к форме; нет ни малейшей необходимо-

<sup>5</sup> Ср. *latin/latinité=basque/x x=basquité* 'латинский/латинскость=баскский/x x=баскскость'

сти прибегать к подсознательному, чтобы дать толкование мифа. Очевидно, мы имеем здесь два различных типа манифестации: форма дана нам прямо и непосредственно, кроме того, она имеет некоторую протяженность. Еще и еще раз надо подчеркнуть, что это полностью обусловлено языковой природой мифологического означающего: поскольку означающее уже обладает определенным смыслом, то оно может манифестироваться только с помощью какого-то материального носителя (в то время как в языке означающее сохраняет свою психическую природу). Если миф выступает в устной форме, протяженность означающего линейна (*потому что я зовусь львом*); если миф представляет собой зрительный образ, его протяженность многомерна (в центре изображения мы видим мундир африканского солдата, выше — черноту его лица, слова—руку, поднятую в приветствии и т. д.). Таким образом, элементы формы занимают по отношению друг к другу определенное место, они находятся в отношении смежности; способ манифестации формы в данном случае пространственный. Напротив, концепт дается как некая целостность, он представляет собой нечто вроде туманности, более или менее расплывчатого сгустка представлений. Элементы концепта связаны ассоциативными отношениями; он опирается не на протяженность, а на глубину (хотя, возможно, эта метафора слишком пространственна); способ его манифестации мнемонический.

Отношение между концептом и смыслом в мифе есть по существу отношение *деформации*. Здесь мы наблюдаем определенную формальную аналогию со сложной семиологической системой иного рода, а именно системой психоанализа. Подобно тому, как у Фрейда латентный смысл поведения деформирует его явный смысл, так и в мифе концепт деформирует смысл. Конечно, эта деформация становится возможной только потому, что сама форма мифа образована языковым смыслом. В простой системе, подобной языку, означаемое ничего не может деформировать, поскольку произвольное, полное означающее не оказывает ему никакого сопротивления. Но в мифе дело обстоит по-иному, в нем означающее имеет как бы две стороны: одна сторона содержательна — это смысл (история со львом, африканским солдатом),

другая сторона лишена содержания — это форма (*поскольку я зовусь львом; африканец-солдат-французской-армии-отдающий-честь-французскому-флагу*). Очевидно, концепт деформирует содержательную сторону, то есть смысл: лев и африканский солдат лишаются своей истории и превращаются в пустые фигуры. Пример на правило латинской грамматики деформирует акт называния льва во всей его конкретной случайности: также и концепт «французская империя» вносит разлад в систему первичного языка, нарушает повествование о фактах, где идет речь о приветствии африканца, одетого в солдатскую форму. Однако подобная деформация не ведет к полному исчезновению смысла; и лев, и африканец присутствуют в мифе, поскольку концепт нуждается в них; их как бы урезают наполовину, отнимая память, но не существование; они упорствуют в своем молчании и в то же время словоохотливы, их язык целиком поступает в услужение концепту. Концепт именно деформирует смысл, но не упраздняет его; это противоречие можно выразить так: концепт отчуждает смысл.

Никогда не надо забывать о том, что миф — это двойная система; в нем обнаруживается своего рода вездесущность: пункт прибытия смысла образует отправную точку мифа. Сохраняя пространственную метафору, приблизительность которой я уже подчеркивал, можно сказать, что значение мифа представляет собой некий непрерывно вращающийся турникет, чередование смысла означающего и его формы, языка-объекта и метаязыка, чистого означивания и чистой образности. Это чередование подхватывается концептом, который использует двойственность означающего, одновременно рассудочного и образного, произвольного и естественного.

Я не хочу заранее оценивать моральные последствия такого механизма, но думаю, что не выйду за пределы объективного анализа, если замечу, что вездесущность означающего в мифе очень точно воспроизводит физическую структуру *алиби* (известно, что это пространственный термин): понятие алиби также предполагает наличие заполненного и пустого места, которые связаны отношением отрицательной идентичности («я не нахожусь там, где вы думаете, что я нахожусь»; «я нахожусь там, где вы думаете, что меня нет»). Но обычное алиби

(например, в уголовном деле) имеет свой конец;

в определенный момент реальность прекращает вращение турникета. Миф же представляет собой *значимость* и не может рассматриваться с точки зрения истины; ничто не мешает ему сохранять вечное алиби; наличие двух сторон у означающего всегда позволяет ему находиться в другом месте, смысл всегда здесь, чтобы *манифестировать* форму; форма всегда здесь, чтобы *заслонить* смысл. Получается так, что между смыслом и формой никогда не возникает противоречия, конфликта; они никогда не сталкиваются друг с другом, потому что никогда не оказываются в одной и той же точке. Для сравнения можно привести следующую ситуацию: когда я еду в автомобиле и смотрю в окно, то по своему желанию я могу сосредоточить внимание или на пейзаже или на стекле; я смотрю на стекло — и тогда пейзаж отодвигается на второй план, или, наоборот, стекло становится для меня прозрачным и я воспринимаю глубину пейзажа. Результат подобного чередования неизменен: я воспринимаю присутствие стекла и в то же время оно для меня лишено всякого интереса; пейзаж представляется мне ирреальным и в то же время явлен мне во всей своей полноте. То же самое можно сказать и об означающем в мифе: его форма пуста, но она есть, его смысл отсутствует, но в то же время он заполняет собой форму. Это противоречие можно заметить только в том случае, если умышленно прекратить такое чередование формы и смысла и сосредоточиться на каждом из них как на объекте, отличающемся от другого, если применить к мифу статическую процедуру расшифровки, одним словом, если нарушить его собственную динамику и рассматривать его с позиции не читателя, а мифолога.

Именно двойственность означающего определяет особенности значения в мифе. Мы уже знаем, что миф — это сообщение, определяемое в большей мере своей интенцией (*я есть пример на грамматическое правило*), чем своим буквальным смыслом (*я зовусь львом*), и тем не менее буквальный смысл, так сказать, обездвиживает, стерилизует, представляет как вневременную, *заслоняет* эту интенцию. (*Причем здесь Французская империя? Ведь речь идет о конкретном факте: вот бравый солдат-африканец берет под козырек точно так же, как*

[89]

*это делают наши парни*). Эта фундаментальная неоднозначность мифического сообщения имеет двойное следствие для его значения; оно одновременно является уведомлением и констатацией факта.

Миф носит императивный, побудительный характер: отталкиваясь от конкретного понятия, возникая в совершенно определенных обстоятельствах (урок латыни, Французская империя в опасности), он обращается непосредственно ко мне, стремится добраться до меня, я испытываю на себе силу его интенции, он навязывает мне свою агрессивную двусмысленность. Например, путешествуя по Стране басков в Испании<sup>6</sup>, я, конечно, могу заметить архитектурное единство зданий, наличие общего стиля, что заставляет меня признать существование особого типа баскского дома как определенного этнического продукта. Тем не менее я не могу сказать, что этот единый стиль как-то затрагивает меня, или, так сказать, пытается захватить меня; я прекрасно осознаю, что он существовал здесь до меня и без меня; это сложный продукт, обусловленный длительным историческим развитием: он не обращается непосредственно ко мне, не побуждает дать ему название, если только я не собираюсь представить его как один из типов сельского жилища в ряду других. Но если я совершаю прогулку в предместьях Парижа и замечаю в конце какой-нибудь улицы Гамбетта или улицы Жана-Жореса симпатичный беленький домик, крытый красной черепицей, с деревянными конструкциями, окрашенными в коричневый цвет, с асимметричной крышей и фахверковым фасадом, то начинает казаться, что мне лично приказывают называть это строение баскским домом, более того, усматривать в нем сущность «баскскости». В этом случае концепт «баскскость» предстает передо мной как нечто совершенно целенаправленное: он преследует меня, чтобы заставить распознать совокупность мотивирующих его интенций, концепт выступает передо мной в качестве признака некоей индивидуальной истории, как доверительное сообщение и как приглашение к соучастию; это настоя-

<sup>6</sup> Я подчеркиваю: в Испании, потому что во Франции повышение жизненного уровня мелкой буржуазии повлекло за собой расцвет целой «мифологической» архитектуры, представленной загородными постройками в баскском стиле.

[90]

щий призыв, с которым обращаются ко мне владельцы дома. И чтобы этот призыв казался более повелительным, они пошли на всевозможные ограничения; все, что было оправданно в баскском доме с хозяйственной точки зрения: крытая рига, наружная лестница, голубятня и т. д., все это было отброшено и остался лишь краткий, однозначный сигнал. Обращение к конкретной личности здесь настолько очевидно, что кажется, будто этот дом только что выстроили именно *для меня*, он возникает передо мной словно по волшебству, и нельзя обнаружить никаких следов тех событий, которые привели к его возникновению.

Такое слово-призыв есть в то же время застывшее слово; как только оно достигает меня, оно прерывается, обращается само на себя и *достигает* статуса всеобщности; оно застывает, становится чистым и безобидным. Направленность концепта вдруг оттесняется буквальным смыслом. Происходит нечто вроде *задержания* в физическом и одновременно в юридическом смысле этого термина: концепт «французская империя» низводит африканского солдата, отдающего честь, до инструментальной роли простого означающего. Африканский солдат обращается ко мне от имени французской империи, но в то же время его приветствие застывает, твердеет, превращается во вневременную мотивировку, которая должна *обосновать* факт существования Французской империи. На поверхности мифического высказывания не происходит более никаких движений; используемое значение прячется за фактом, придавая ему вид официального уведомления; однако при этом факт парализует интенцию, обездвиживает ее; чтобы сделать ее безобидной, он ее замораживает. Ведь миф есть *похищенное и возвращенное* слово. Только возвращаемое слово оказывается не тем, которое было похищено; при возвращении его не помещают точно на прежнее место. Эта мелкая кража, момент надувательства и составляют застывшую сторону мифического слова.

Остается рассмотреть последний элемент значения: его мотивированность. Известно, что языковой знак произволен; ничто не заставляет акустический образ *дерево*; соотноситься «естественным образом» с концептом «дерево»; в этом случае знак не мотивирован. Од-

нако произвольность имеет свои пределы, которые зависят от ассоциативных связей слова; в языке часть знака может создаваться по аналогии с другими знаками (например, говорят не *amable*, а *aimable* 'любезный' по аналогии с *aime* 'любит'). Значение же мифа никогда не является совершенно произвольным, оно всегда частично мотивировано и в какой-то своей части неизбежно строится по аналогии. Чтобы пример на правило латинской грамматики пришел в соприкосновение с фактом именованя животного львом, необходима аналогия: согласование предикатива с подлежащим. Чтобы концепт «французская империя» мог использовать в своих целях образ африканского солдата, необходимо наличие идентичности между его приветствием и приветствием французского солдата. Мотивированность является необходимым условием двойственности мифа; в мифе обыгрывается аналогия между смыслом и формой; нет мифа без мотивированной формы <sup>7</sup>. Чтобы уяснить себе всю силу мотивированности мифа, достаточно немного поразмыслить над следующим предельным случаем. Представьте, что передо мной имеется некая совокупность предметов, настолько разнородных, что я не могу обнаружить в ней никакого *смысла*; кажется, что при отсутствии формы, наделенной заранее смыслом, невозможно обнаружить никаких отношений аналогии и что возникновение мифа в этом случае невозможно. Однако форма позволяет все-таки *вычитать* здесь сам беспорядок; она может наделить значением сам абсурд, сделать из него миф. Это происходит, например, когда сюрреалистические произведения мифологизируются с позиций здравого смысла; даже отсутствие мотивированности не

<sup>7</sup> С этической точки зрения неудобной оказывается как раз мотивированность формы мифа. Ибо если можно говорить о «здоровье» языка, то оно основывается на произвольности знака. Миф вызывает отвращение использованием мнимой природы, *роскошью* значащих форм, подобных предметам, в которых полезность приукрашена видимостью естественности. Желание сделать всю природу гарантом мифа вызывает своего рода чувство тошноты; миф оказывается слишком уж богатым, в нем слишком много мотиваций. Эта тошнота подобна тому чувству, которое испытываешь перед произведениями искусства, не желающими делать выбор между *физисом* и *антифизисом*<sup>[25]</sup>; первое они используют как идеал, а второе — в целях экономии средств. С этической точки зрения здесь есть некоторая низость, подобная ставке на двух лошадей.

[92]

препятствует возникновению мифа, ибо само это отсутствие может быть достаточно объективировано, чтобы его можно было расшифровать; так что в конце концов отсутствие мотивированности становится вторичной мотивированностью, и миф может быть воссоздан.

Мотивированность неизбежна, хотя и носит фрагментарный характер. Прежде всего она не может быть «естественной»; ведь форма черпает свои аналогии из истории. Но аналогия между смыслом и концептом всегда лишь частичная; форма отбрасывает множество аналогий и сохраняет только некоторые из них; в баскском доме сохраняются наклон крыши, выступы балок, но исчезают наружная лестница, крытая рига, налет старины и т. д. Можно утверждать даже большее: *целостный* образ исключает возникновение мифа или по крайней мере вынуждает мифологизировать только саму его целостность; подобное происходит в плохой живописи, построенной целиком на мифе «заполненности» и «законченности» (этот миф противоположен, но симметричен мифу абсурда: во втором случае форма мифологизирует «отсутствие», в первом—чрезмерную полноту). Но в общем случае миф предпочитает пользоваться бедными, неполными образами, когда смысл оказывается уже довольно тощим, готовым для наделения его значением: карикатуры, стилизации, символы и т. п. Наконец, необходимо отметить, что всякая мотивация выбирается из ряда других возможных. Так, концепт «французская империя» можно передать с помощью многих означающих, а не только через образ африканского солдата, отдающего честь. Например, французский генерал вручает награду сенегальцу, потерявшему в боях руку; сестра милосердия протягивает целебный настой лежащему в постели раненому арабу; белый учитель проводит урок с прилежными негритятами; каждый день пресса демонстрирует нам, что запас означающих для создания мифов неисчерпаем.

Между прочим, следующее сравнение позволит хорошо представить себе сущность мифа: произвольность значения мифа не большая и не меньшая, чем произвольность идеограммы. Миф есть идеографическая система в чистом виде, в ней формы еще мотивированы тем концептом, которое они репрезентируют, однако они

далеко не исчерпывают всех возможностей репрезентации. И подобно тому, как идеограмма в процессе своего развития отошла от концепта и стала ассоциироваться со звуком, становясь все более немотивированной, так и старение мифа можно определить по произвольности его значения, когда, например, весь Мольер оказывается представленным воротничком медика.

### **Чтение и расшифровка мифа.**

Каким образом воспринимается миф? Здесь надо снова обратиться к двойственности его означающего, которое одновременно является и смыслом и формой. В зависимости от того, сосредотачивается ли наше внимание на смысле или форме или на том и-другом сразу, мы будем иметь три различных типа прочтения мифа <sup>8</sup>.

1. Если мы сосредоточимся на полем означающем, то концепт однозначным образом заполнит форму мифа. В этом случае мы получим простую систему, в которой значение вновь станет буквальным: африканский солдат, отдающий честь, является *примером* французской империи, ее *символом*. Этот тип восприятия характерен для создателей мифов, например, для редактора журнала, который берет какой-нибудь концепт и подыскивает ему форму <sup>9</sup>.

2. Если воспринимать означающее мифа как уже заполненное содержанием и четко различать в нем смысл и форму, а следовательно, учитывать деформирующее влияние формы на смысл, то значение окажется разрушенным, и миф будет восприниматься как обман:

африканский солдат, отдающий честь, превращается в *алиби* для концепта «французская империя». Этот тип восприятия характерен для мифолога; расшифровывая миф, он выявляет происходящую в нем деформацию смысла.

<sup>8</sup> Свобода выбора точки зрения представляет собой проблему, которая не относится к семиологии; выбор зависит от конкретной ситуации, в которой находится субъект.

<sup>9</sup> Мы воспринимаем название животного львом как простой *пример* из латинской грамматики, потому что, будучи *взрослыми людьми*, находимся в позиции создателей этого примера. Позже я вернусь к роли контекста в этой мифологической схеме.

3. Наконец, если воспринимать означаемое мифа как неразрывное единство смысла и формы, то значение становится для нас двойственным; в этом случае мы испытываем воздействие механики мифа, его собственной динамики и становимся его читателями: образ африканского солдата уже не является ни примером, ни символом, еще менее его можно рассматривать как алиби; он является непосредственной *репрезентацией* французской империи.

Два первых типа восприятия статичны и аналитичны; они разрушают миф, выставляя напоказ его интенцию или разоблачая ее; первый подход циничен, второй служит целям демистификации. Третий тип восприятия динамичен, он представляет собой потребление мифа в соответствии с теми целями, ради которых он был создан; читатель переживает миф как историю одновременно правдивую и ирреальную.

Если мы хотим ввести мифическое построение в рамки общей истории, объяснить, каким образом оно отвечает интересам того или иного общества, словом, перейти от семиологии к идеологии, тогда, очевидно, необходимо обратиться к третьему типу восприятия; основную функцию мифов можно выявить, обращаясь именно к их потребителю. Как он потребляет миф *сегодня*? Если он воспринимает его с наивной непосредственностью, какой толк от этого мифа? Если же он прочитывает миф аналитически, подобно мифологу, то какая польза от алиби, содержащегося в нем? Если потребитель мифа не может разглядеть в образе африканского солдата концепт «французская империя», значит наделение образа этим значением оказалось бесполезным; если же он непосредственно усматривает этот концепт, то миф оказывается всего лишь открытым политическим заявлением. Одним словом, интенция мифа оказывается или слишком затемненной, чтобы оказать эффективное воздействие, или слишком явной, чтобы ей поверили. Где же двойственность значения в том и другом случае?

Однако это мнимая альтернатива. Миф ничего не скрывает и ничего не афиширует, он только деформирует; миф не есть ни ложь, ни искреннее признание, он есть искажение. Сталкиваясь с альтернативой, о которой я только что говорил, миф находит третий выход. По-

сколько первые два типа восприятия угрожают мифу полным разрушением, то он вынужден идти на какой-то компромисс, миф и является примером такого компромисса; ставя перед собой цель «протащить» интенциональный концепт, миф не может положиться на язык, поскольку тот либо предательским образом уничтожает концепт, когда пытается его скрыть, либо срывает с концепта маску, когда его называет. Создание *вторичной* семиологической системы позволяет мифу избежать этой дилеммы; оказавшись перед необходимостью сорвать покров с концепта или ликвидировать его, миф вместо этого *натурализует* его.

Теперь мы добрались до самой сути мифа, которая заключается в том, что он превращает историю в природу. Становится понятным, почему *в глазах потребителя мифов* интенция, навязывание концепта могут быть совершенно явными и в то же время не казаться своекорыстными. Причина, которая побуждает порождать мифическое сообщение, полностью эксплицитна, но она тотчас застывает как нечто «естественное» и воспринимается тогда не как внутреннее побуждение, а как объективное основание. Если я прочитываю образ африканского солдата, отдающего честь, как простой символ французской империи, мне необходимо отвлечься от самой реальности образа, ибо, будучи низведен до роли простого орудия, он оказывается дискредитированным в моих глазах. Напротив, если я расшифровываю приветствие африканского солдата как алиби колониализма, я тем более разрушаю миф, так как мне совершенно ясна его побудительная причина. Однако для потребителя мифа результат будет совершенно иным: все происходит так, словно образ *естественным путем* продуцирует концепт, словно означающее *является основанием* означаемого; миф возникает в тот самый момент, когда Французская империя начинает восприниматься как естественное явление, миф представляет собой такое слово, в оправдание которого приведены *слишком сильные доводы*.

Вот еще один пример, который позволяет ясно представить себе, как потребителю мифа удастся рационализировать означаемое мифа с помощью означаемого. Июль, я читаю «Франс-Суар» и мне бросается в глаза

набранный жирным шрифтом заголовок: **PRIX: PREMIER FLECHISSEMENT. LEGUMES: LA BAISSÉ EST AMORCÉE** 'ПОНИЖЕНИЕ ЦЕН: ПЕРВЫЕ ПРИЗНАКИ. ОВОЩИ: НАМЕТИЛОСЬ ПОНИЖЕНИЕ'

Быстро набросаем семиологическую схему. Пример представляет собой речевое высказывание; первичная система является чисто языковой. Означающее вторичной системы состоит из определенного числа лексических единиц (слова: *premier* 'первое', *amorcée* 'наметилось', *la* — определенный артикль при слове *la baisse* 'понижение'), или типографских приемов: крупные буквы заголовка, под которым читателю обычно сообщаются важнейшие новости. Означаемое, или концепт, придется назвать неизбежным, хотя и варварским неологизмом — *правительственность*, ибо Правительство представляется в большой прессе как Квинтэссенция эффективности. Отсюда со всей ясностью вытекает значение мифа: цены на фрукты и овощи понижаются, *потому что* так постановило правительство. Но в данном, в общем-то нетипичном, случае сама газета, чтобы обезопасить себя или сохранить приличия, двумя строками ниже разрушила миф, который только что породила; она добавляет (правда, более мелким шрифтом): «Понижению цен способствует сезонное насыщение рынка». Этот пример поучителен в двух отношениях. Во-первых, он с полной очевидностью показывает, что миф основан на внушении, он должен производить непосредственный эффект, неважно, что потом миф будет разрушен, ибо предполагается, что его воздействие окажется сильнее рациональных объяснений, которые могут опровергнуть его позже. Это означает, что прочтение мифа совершается мгновенно. Вот я ненароком заглядываю в газету «Франс-Суар», которую читает мой сосед; при этом я улавливаю один только *СМЫСЛ*, но с его помощью я *вычитываю* истинное значение: я обнаруживаю наличие действий правительства в понижении цен на фрукты и овощи. И этого достаточно. Более внимательное чтение мифа никоим образом не увеличит и не ослабит силу его воздействия; миф нельзя ни усовершенствовать, ни оспорить; ни время, ни наши знания не способны что-либо прибавить или убавить. Натурализация концепта, которую я только что определил как основную функцию мифа, в данном

примере представлена в образцовом виде. В первичной системе (сугубо языковой) причинность имеет в буквальном смысле слова естественный характер; цены на овощи и фрукты падают, потому что наступил сезон. Во вторичной системе (мифологической) причинность искусственна, фальшива, но каким-то образом ей удается проскользнуть в торговые ряды Природы. В результате миф воспринимается как некое безобидное сообщение и не потому, что его интенции скрыты (в таком случае они утратили бы свою эффективность), а потому, что они натурализованы.

Потреблять миф как безобидное сообщение читателю помогает тот факт, что он воспринимает его не как семиологическую, а как индуктивную систему; там, где имеется всего лишь отношение эквивалентности, он усматривает нечто вроде каузальности: означающее и означаемое представляются ему связанными естественным образом. Это смешение можно описать иначе: всякая семиологическая система есть система значимостей, но потребитель мифа принимает значение за систему фактов: миф воспринимается как система фактов, будучи на самом деле семиологической системой.

### **Миф как похищенный язык.**

В чем суть мифа? В том, что он преобразует смысл в форму, иными словами, похищает язык. Образ африканского солдата, бело-коричневый баскский домик, сезонное понижение цен на фрукты и овощи похищаются мифом не для того, чтобы использовать их в качестве примеров или символов, а для того, чтобы с их помощью натурализовать Французскую империю, пристрастие ко всему баскскому, Правительство. Всякий ли первичный язык неизбежно становится добычей мифа? Неужели нет такого смысла, который смог бы избежать агрессии со стороны формы? В действительности все, что угодно, может подвергнуться мифологизации, вторичная мифологическая система может строиться на основе какого угодно смысла и даже, как мы уже убедились, на основе отсутствия всякого смысла. Но разные языки по-разному сопротивляются этому.

Обычный язык оказывает слабое сопротивление и  
[98]

похищается мифом чаще всего. В нем самом уже содержатся некоторые предпосылки для мифологизации, зачатки знакового механизма, предназначенного для манифестации интенций говорящего. Это то, что можно было бы назвать *экспрессивностью* языка; так, повелительное или сослагательное наклонение представляют собой форму особого означаемого, отличающегося от смысла; означаемым здесь является мое желание или просьба. По этой причине некоторые лингвисты определяют индикатив как нулевое состояние, или нулевую степень по отношению к повелительному или сослагательному наклонению. Однако в полностью сформировавшемся мифе смысл никогда не находится в нулевой степени, и именно поэтому концепт имеет возможность деформировать его, то есть натурализовать. Следует еще раз напомнить о том, что отсутствие смысла никоим образом не есть его нулевая степень, поэтому миф вполне может воспользоваться отсутствием смысла и придать ему значение абсурда, сюрреалистичности и т. д. И только действительно нулевая степень могла бы оказать настоящее сопротивление мифу.

Обычный язык легко может стать добычей мифа и по другой причине. Дело в том, что языковой смысл редко бывает с самого начала полным, не поддающимся деформации. Это объясняется абстрактностью языкового концепта; так, концепт *дерево* довольно расплывчат, он может входить во множество различных контекстов. Разумеется, в языке есть целый набор средств конкретизации (*это* дерево; дерево, *которое* и т. д.). Но тем не менее вокруг конечного смысла всегда остается некий ореол других виртуальных смыслов; смысл почти всегда *поддается той или иной интерпретации*. Можно сказать, что язык предлагает мифу ажурный смысл. Миф способен легко в него проникнуть и разрастись там; происходит присвоение смысла посредством колонизации. (Например, мы читаем: *la baisse est amorcée* 'понижение Цен уже наметилось'. Но о каком понижении идет речь? О сезонном или санкционированном правительством? Значение мифа паразитирует на наличии артикля, пусть даже определенного, перед существительным.)

Если смысл оказывается слишком плотным и миф не может в него проникнуть, тогда он обходит его с тыла и

присваивает целиком. Такое может случиться с математическим языком. Сам по себе этот язык не поддается деформации, потому что он принял все возможные меры предосторожности против какой-либо *интерпретации*, и никакое паразитарное значение не способно в него внедриться. Именно поэтому миф присваивает его целиком; он может взять какую-нибудь математическую формулу ( $E=mc^2$ ) и превратить ее неизменный смысл в чистое означающее концепта математичности. В этом случае миф похищает то, что оказывает ему сопротивление и стремится сохранить свою чистоту. Он способен добраться до всего, извратить все, даже само стремление избежать мифологизации. Таким образом, получается, что чем большее сопротивление язык-объект оказывает в начале, тем более податливым оказывается он в конце. Кто сопротивляется всеми средствами, тот и уступает полностью: с одной стороны Эйнштейн, с другой — «Пари-Матч». Этот конфликт можно передать с помощью временного образа: математический язык есть язык, застывший в своей *завершенности*, и это совершенство достигнуто ценой его добровольной смерти; миф же — это язык, не желающий умирать; из смыслов, которыми он питается, он извлекает ложное, деградированное бытие, он искусственно отсрочивает смерть смыслов и располагает в них со всеми удобствами, превращая их в говорящие трупы.

Можно привести еще один пример языка, который из всех сил сопротивляется мифологизации: это поэтический язык. Современная поэзия<sup>10</sup> представляет собой *регрессивную семиологическую* систему. Если миф стремится к созданию ультра-значений, к расширению пер-

<sup>10</sup> Напротив, классическая поэзия — в высшей степени мифологическая система, поскольку в ней на смысл налагается дополнительное означаемое — *правильность*. Так, александрийский стих представляет собой одновременно и смысл дискурса и означающее некоей новой целостности — поэтического значения. Успех произведения, если он достигается, зависит от степени зримого слияния двух систем. Понятно, что никоим образом нельзя говорить о гармонии между содержанием и формой, а только об *элегантном* взаимопроникновении двух форм. Под *элегантность* я понимаю возможно большую экономию средств. Вековым заблуждением литературной критики является смешение *смысла* и *содержания*. Язык есть всегда система форм, и смысл есть разновидность формы.

[100]

вичной системы, то поэзия, наоборот, пытается отыскать инфра-значения в досемиологическом состоянии языка, то есть она стремится трансформировать знак обратно в смысл. В конечном счете, идеал поэзии — докопаться не до смысла слов, а до смысла самих вещей<sup>11</sup>. Вот почему поэзия нарушает спокойствие языка, то есть делает концепт как можно более абстрактным, а знак как можно более произвольным и ослабляет до пределов возможного связь означающего с означаемым. «Зыбкая» структура концепта используется в максимальной степени; в противоположность прозе поэтический знак пытается выявить весь потенциал означаемого [26] в надежде добраться наконец до того, что можно назвать трансцендентальным свойством вещи, ее естественным (а не человеческим) смыслом. Отсюда эссенциалистские амбиции поэзии, ее убежденность в том, что только она может уловить смысл *вещи самой по себе*, причем именно в той мере, в какой она, поэзия, претендует на то, чтобы быть антиязыком. В общем можно сказать, что из всех пользующихся языком поэты менее всего формалисты, ибо только они полагают, что смысл слов — всего лишь форма, которая ни в коей мере не может удовлетворить их как реалистов, занимающихся самими вещами. По этой причине современная поэзия всегда выступает в роли убийцы языка, представляет собой некий пространственный, конкретно-чувственный аналог молчания. Поэзия противоположна мифу; миф — это семиологическая система, претендующая на то, чтобы превратиться в систему фактов; поэзия — это семиологическая система, стремящаяся редуцироваться до системы сущностей.

Однако и в данном случае, как и в случае с математическим языком, сила сопротивления поэзии делает ее идеальной добычей для мифа; видимый беспорядок знаков — поэтический лик ее сущности — присваивается мифом и трансформируется в пустое означающее, предназначенное для *означивания* концепта «поэзия». Этим объясняется *непредсказуемый* характер современной поэзии: отчаянно сопротивляясь мифу, она все же сдает-

<sup>11</sup> Здесь мы имеем дело со *смыслом* в понимании Сартра, смыслом как естественным свойством вещей, существующим помимо какой бы то ни было семиологической системы (Saint Genet, p. 283).

ся ему, связанная по рукам и ногам. Напротив, *правильность* классической поэзии была результатом сознательной мифологизации, и явная произвольность мифа в данном случае представлялась как своего рода совершенство, поскольку равновесие семиологической системы зависит от произвольности ее знаков.

Впрочем, добровольное подчинение мифу определяет всю нашу традиционную Литературу. Согласно принятым нормам эта Литература является типичной мифологической системой: в ней есть смысл — смысл дискурса, есть означающее — сам этот дискурс, но уже как форма или письмо, есть означаемое — концепт «литература» и есть, наконец, значение—литературный дискурс. Я затронул эту проблему в работе «Нулевая степень письма», которая в целом представляет собой исследование по мифологии языка литературы. В ней я определил письмо как означающее литературного мифа, то есть как форму, уже наполненную смыслом, которую концепт «Литература» наделяет вдобавок новым значением<sup>12</sup>. Я высказал мысль, что история, постоянно меняющая сознание писателя, привела примерно в середине прошлого столетия к моральному кризису языка литературы; обнаружилось, что письмо выступает в роли означающего, а Литература — в роли значения. Отвергнув ложную естественность традиционного языка литературы, писатели стали проявлять тяготение к некоему антиприродному языку. Ниспровержение письма явилось тем радикальным актом, с помощью которого ряд писателей попытался отринуть литературу как мифологическую систему. Каждый из таких бунтов был убийствен для Литературы как значения; каждый требовал сведения

<sup>12</sup> *Стиль*, по крайней мере в моем понимании, не есть форма, он не имеет отношения к семиологическому анализу Литературы. И действительно, стиль есть субстанция, которая находится под постоянной угрозой формализации. Во-первых, он вполне может деградировать и превратиться в письмо; существует «письмо на манер Мальро», даже в произведениях самого Мальро. Во-вторых, стиль вполне может стать особым языком, таким, которым писатель пользуется *для себя* и *только для себя*, тогда стиль становится чем-то вроде соллипсистского мифа, языком, на котором писатель обращается к *самому себе*; понятно, что при такой степени окостенения стиль требует настоящей дешифровки, глубокого критического анализа. Образцом подобного, совершенно необходимого анализа стилей являются работы Ж. П. Ришара.

[102]

литературного дискурса к обычной семиологической системе, а в случае с поэзией — даже, к досемиологической системе. Это была задача огромного масштаба, которая требовала радикальных средств; известно, что кое-кто зашел так далеко, что потребовал просто-напросто уничтожить дискурс[27], превратить его в молчание, реальное или транспонированное, которое представлялось единственно действенным оружием против главного преимущества мифа: его способности постоянно возрождаться.

Чрезвычайно трудно одолеть миф изнутри, ибо само стремление к избавлению от него немедленно становится в свою очередь его жертвой; в конечном счете миф всегда означает не что иное, как сопротивление, которое ему оказывается. По правде говоря, лучшим оружием против мифа, возможно, является мифологизация его самого, создание *искусственного мифа*, и этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию. Если миф похищает язык, почему бы не похитить миф? Для этого достаточно сделать его отправной точкой третьей семиологической системы, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа. Литература дает нам несколько замечательных примеров таких искусственных мифов. Я остановлюсь здесь на романе Флобера «Бувар и Пекюше». Его можно назвать экспериментальным мифом, мифом второй степени. Бувар и его друг Пекюше воплощают определенный тип буржуа (который, впрочем, находится в состоянии конфликта с другими слоями буржуазии). Их дискурс *уже* представляет собой мифическое слово; оно, конечно, имеет свой собственный смысл, но этот смысл есть не что иное, как полая форма для означаемого-концепта, в данном случае—своего рода технологической ненасытности. Соединение смысла с концептом образует значение этой первой мифологической системы, риторику Бувара и Пекюше. Тут-то и вмешивается Флобер (такое расчленение я делаю лишь в целях анализа): на первую мифологическую систему, являющуюся второй семиологической системой, он накладывает третью семиологическую цепь, первым звеном которой выступает значение, то есть результирующий элемент первого мифа. Риторика Бувара и Пекюше становится формой новой сис-

темы; концепт в этой системе создает сам Флобер на основе своего отношения к мифу, порожденному Буваром и Пекюше; в этот концепт входит их неутоленная жажда деятельности, их лихорадочные метания от одного занятия к другому, короче, то, что я решился бы назвать (хотя и вижу, как грозовые тучи сгущаются у меня над головой) бувар-и-пекюшейщиной. Что касается результирующего значения, то для нас это и есть сам роман «Бувар и Пекюше». Сила второго мифа заключается в том, что он преподносит первый как наивность, являющуюся объектом созерцания. Флобер предпринял настоящую археологическую реставрацию мифического слова, и его можно назвать Виолле-ле-Дюком буржуазной идеологии определенного типа. Однако, будучи не столь наивным, как Виолле-ле-Дюк, Флобер прибег при воссоздании мифа к некоторой дополнительной орнаментации, которая служит целям его демистификации. Эта орнаментация (являющаяся формой второго мифа) характеризуется сослагательностью; между воссозданием речи Бувара и Пекюше в сослагательном наклонении и тщетностью их усилий имеется семиологическая эквивалентность <sup>13</sup>.

Заслуга Флобера (и всех создателей искусственных мифов, замечательные образцы которых можно найти в творчестве Сартра) заключается в том, что он дал сугубо семиологическое решение проблемы реализма в литературе. Конечно, заслуга Флобера — не полная, потому что его идеология, согласно которой буржуа есть всего лишь эстетический урод, совершенно нереалистична. Однако он по крайней мере избежал главного греха в литературе—смешения реальности идеологической и реальности семиологической. Как идеология реализм в литературе никоим образом не зависит от особенностей языка, на котором говорит писатель. Язык есть форма, он не может быть реалистическим или ирреалистическим. Он может быть только мифическим либо немифическим или же, как в романе «Бувар и Пекюше», антимифическим. Однако, к сожалению, реализм и миф не

<sup>13</sup> Мы говорим о сослагательной форме, потому что именно с помощью сослагательного наклонения в латыни передавалась «косвенная речь»; это прекрасное средство демистификации.

[104]

испытывают друг к другу никакой антипатии. Известно, до какой степени мифологична наша так называемая «реалистическая» литература (включая аляповатые мифы о реализме) и как часто наша «нереалистическая» литература имеет по крайней мере то достоинство, что она минимально мифологична. Очевидно, разумнее всего подходить к реализму того или иного писателя как к сугубо идеологической проблеме. Конечно, неверно было бы утверждать, что форма не несет никакой ответственности по отношению к реальности. Но степень этой ответственности можно определить только в терминах семиологии. Та или иная форма может быть судима (коль скоро дело доходит до суда) только в качестве значения, а не средства репрезентации. Язык писателя должен не *репрезентировать* реальность, а лишь означивать ее. Это обстоятельство должно было бы заставить литературных критиков использовать два совершенно различных метода: реализм писателя надо рассматривать либо как идеологическую субстанцию (такова, например, марксистская тематика в творчестве Брехта), либо как семиологическую значимость (реквизит, актеры, музыка, цвет в драматургии Брехта). Идеалом было бы, очевидно, сочетание этих двух типов критики; однако постоянной ошибкой является их смешение, хотя у идеологии свои методы, а у семиологии — свои.

### **Буржуазия как анонимное общество.**

Миф связан с историей двояким образом: через свою лишь относительно мотивированную форму и через концепт, который историчен по самой своей природе. Диахроническое изучение мифов может быть ретроспективным (в этом случае мы создаем историческую мифологию) или же можно проследить развитие старых мифов до их теперешнего состояния (тогда это будет проспективная мифология). В данном очерке я ограничиваюсь синхронным описанием современных мифов и делаю это по объективной причине: наше общество является привилегированной областью существования мифических значений. Теперь объясним, почему это так.

Несмотря на всякие случайные обстоятельства, компромиссы, уступки и политические авантюры, несмотря

на всевозможные изменения технического, экономического и даже социального порядка, имевшие место в истории Франции, наше общество по-прежнему является буржуазным. Мне известно, что начиная с 1789 г. во Франции к власти последовательно приходили различные слои буржуазии, однако глубинные основы общества остаются неизменными, сохраняется определенный тип отношений собственности, общественного строя, идеологии. Однако при обозначении этого строя происходит любопытное явление: когда речь идет об экономике, буржуазия *именуется как таковая* без особого труда: в этом случае капитализм не скрывает своей сущности<sup>14</sup>; когда же речь заходит о политике, существование буржуазии признается уже с трудом; так, в Палате депутатов нет «буржуазной» партии. В сфере идеологии буржуазия исчезает вовсе, она вычеркивает свое имя при переходе от реальности к ее репрезентации, от экономического человека к человеку размышляющему. Буржуазия довольствуется миром вещей, но не хочет иметь дело с миром ценностей; ее статус подвергается подлинной операции *вычеркивания имени*; буржуазию можно определить поэтому как *общественный класс, который не желает быть названным*. Такие слова, как «буржуа», «мелкий буржуа», «капитализм»<sup>15</sup>, «пролетариат»<sup>16</sup>, постоянно страдают кровотечением, смысл постепенно вытекает из них, так что эти названия становятся совершенно бессмысленными.

Явление вычеркивания имени очень важно, оно заслуживает более подробного рассмотрения. В политическом аспекте вытекание смысла из слова «буржуа» про-<sup>14</sup> «Капитализм обречен на то, чтобы обогащать рабочих»,— заявляет «Пари-Матч».

<sup>15</sup> Слово «капитализм» вовсе не табуировано в экономическом смысле, оно табуировано только в идеологическом смысле и поэтому отсутствует в словаре буржуазных способов репрезентации действительности. Лишь в Египте во времена правления короля Фарука один обвиняемый был осужден буквально за *«антикапиталистические происки»*.

<sup>16</sup> Буржуазия никогда не употребляет слово «Пролетариат», которое считается принадлежностью левой мифологии; исключение представляет случай, когда необходимо изобразить Пролетариев как рабочих, сбившихся с истинного пути под влиянием Коммунистической партии.

исходит через идею *нации*. В свое время это была прогрессивная идея, она помогла обществу избавиться от аристократии; современная же буржуазия растворяет себя в нации и при этом считает себя вправе исключить из нее тех ее членов, которых она объявляет чужеродными (коммунисты). Этот целенаправленный синкретизм позволяет буржуазии заручиться поддержкой большого числа временных союзников, всех промежуточных и, следовательно, «бесформенных» социальных слоев. Несмотря на то, что слово *нация* давно уже в ходу, оно не смогло деполитизироваться окончательно; его политический субстрат лежит совсем близко к поверхности и при определенных обстоятельствах проявляется совершенно неожиданно: в Палате депутатов представлены лишь «национальные» партии, и номинативный синкретизм афиширует здесь именно то, что пытался скрыть: несоответствие наименования сущности. Мы видим, таким образом, что политический словарь буржуазии постулирует существование универсальных сущностей; для буржуазии политика уже есть репрезентация, фрагмент идеологии.

В политическом отношении буржуазия, независимо от притязаний ее словаря на универсальность, в конце концов наталкивается на сопротивление, ядром которого, по определению, является революционная партия. Но у такой партии в запасе может быть лишь политический багаж; ведь в буржуазном обществе нет ни особой пролетарской культуры, ни пролетарской морали, ни искусства; в идеологической сфере все те, кто не принадлежит к классу буржуазии, вынуждены *брать взаймы* у нее. [28] Поэтому буржуазная идеология способна подчинить себе все, не опасаясь потерять собственное имя; если она и потеряет его, то никто не станет возвращать его ей; без всякого сопротивления она может подменять театр, искусство, человека-буржуа их вневременными аналогами. Одним словом, коль скоро постулируется единая и неизменная человеческая природа, это дает буржуазии возможность беспрепятственно избавиться от своего имени; происходит полное отречение от имени «буржуазия».

Разумеется, против буржуазной идеологии время от времени вспыхивают бунты. Их обычно называют аван-

гардом. Однако такие бунты ограничены в социальном отношении и легко подавляются. Во-первых, потому что сопротивление исходит от небольшой части той же буржуазии, от миноритарной группы художников и интеллектуалов; у них нет иной публики, кроме той же буржуазии; которой они бросают вызов и в деньгах которой нуждаются, чтобы иметь возможность выразить себя. Во-вторых, в основе этих бунтов лежит четкое разграничение буржуазной этики и буржуазной политики; авангард бросает вызов буржуазии только в области искусства и морали; как в лучшие времена романтизма, он ополчается на лавочников, филистеров, но о политических выступлениях не может быть и речи <sup>17</sup>. Авангард испытывает отвращение к языку буржуазии, но не к ее статусу. Нельзя сказать, что он прямо одобряет этот статус, скорее он заключает его в скобки: какова бы ни была сила вызова, бросаемого авангардом, в конце концов предмет его забот — затерянный, а не отчужденный человек, а затерянный человек — это все тот же Вечный Человек <sup>18</sup>.

Анонимность буржуазии еще более усугубляется, когда мы переходим от собственно буржуазной культуры к ее производным, вульгаризированным формам, используемым в своего рода публичной философии, которая питает обыденную мораль, церемониалы, светские ритуалы, одним словом, неписанные нормы общежития в буржуазном обществе. Невозможно свести господствующую культуру к ее творческому ядру; существует буржуазная культура, которая заключается в чистом потребительстве. Вся Франция погружена в эту анонимную идеологию; наша пресса, кино, театр, бульварная литература, наши церемониалы, Правосудие, дипломатия, светские разговоры, погода, уголовные дела, рассматри-

<sup>17</sup> Примечательно, что противники буржуазии в этике (или в эстетике) оказываются в большинстве случаев равнодушными к ее политическим установкам, а иногда даже связанными с ними. Напротив, политические противники буржуазии не уделяют должного внимания осуждению ее репрезентаций, часто они даже пользуются ими сами. Это различие в нападках противников выгодно буржуазии, оно позволяет ей скрывать свое имя. Буржуазию следовало бы понимать только как совокупность ее установок и репрезентаций.

<sup>18</sup> Образы затерянного человека могут представлять в совершенно «беспорядочном» виде (у Ионеско, например). Это никоим образом не затрагивает безопасности Сущностей.

ваемые в суде, волнующие перспективы женитьбы, кухня, о которой мы мечтаем, одежда, которую мы носим, все в нашей обыденной жизни связано с тем представлением об отношениях между человеком и миром, которое буржуазия *вырабатывает для себя и для нас*. Эти «нормализованные» формы мало привлекают внимание в силу своей распространенности, которая затушевывает их происхождение; они занимают некое промежуточное положение; не будучи ни явно политическими, ни явно идеологическими, эти формы мирно уживаются с деятельностью партийных активистов и дискуссиями интеллектуалов; не представляя почти никакого интереса ни для первых, ни для вторых, они вливаются в ту необозримую совокупность недифференцированных, незначущих фактов, которую можно назвать одним словом: природа. Однако именно буржуазная этика пронизывает все французское общество; буржуазные нормы, применяемые в национальном масштабе, воспринимаются как само собой разумеющиеся законы естественного порядка; чем шире распространяет буржуазия свои репрезентации, тем более они натурализируются. Факт существования буржуазии поглощается неким аморфным миром, единственным обитателем которого является Вечный Человек — ни пролетарий, ни буржуа.

Итак, буржуазная идеология легче всего лишается своего имени, проникая в промежуточные слои общества. Мелкобуржуазные нормы представляют собой отбросы буржуазной культуры, это деградировавшие буржуазные истины, пущенные в коммерческий оборот, обедненные, несколько архаичные, или, если угодно, старомодные. Политический альянс крупной и мелкой буржуазии уже более века определяет судьбы Франции; если он когда-либо нарушался, то лишь на короткое время (1848, 1871, 1936 г.). Со временем этот альянс становится все теснее, постепенно превращаясь в симбиоз, иногда классовое сознание ненадолго пробуждается, но общая идеология никогда не ставится под сомнение; все «национальные» репрезентации покрыты одним и тем же «естественным» глянцем: пышный свадебный обряд, типично буржуазный ритуал (выставление напоказ и потребление богатства) никак не вяжется с экономическим статусом мелкой буржуазии, но для мелкобуржуазной четы он

становится при помощи прессы, хроники, литературы нормой, если не реальной, то по крайней мере воображаемой. Буржуазная идеология постоянно внедряется в сознание целого разряда людей, которые лишены устойчивого социального статуса и лишь мечтают о нем, тем самым обездвигивая и обедняя свое сознание<sup>19</sup>.

Распространяя свои представления посредством целого набора коллективных образов, предназначенных для мелкобуржуазного пользования, буржуазия освящает мнимое отсутствие дифференциации общественных классов: в тот самый момент, когда машинистка, зарабатывающая 25 тысяч франков в месяц, *узнает себя в* участнице пышной церемонии буржуазного бракосочетания, отречение буржуазии от своего имени полностью достигает своей цели.

Таким образом, отречение буржуазии от своего имени не является иллюзорным, случайным, побочным, естественным или ничего не значащим фактом; оно составляет сущность буржуазной идеологии, акт, при помощи которого буржуазия трансформирует реальный мир в его образ, Историю в Природу. Этот образ интересен также и тем, что он перевернут<sup>20</sup>. Статус буржуазии совершенно конкретен, историчен; тем не менее она создает образ универсального, вечного человека; буржуазия как класс добилась господства, основываясь на достижениях научно-технического прогресса, позволяющих непрерывно преобразовывать природу; буржуазная же идеология восстанавливает природу в ее первозданности; первые буржуазные философы наделяли мир массой значений, давали любым вещам рациональное объяснение, подчеркивая их предназначенность для человека; буржуазная же идеология независимо от того, является ли она сциентистской или интуитивистской, констатирует ли

<sup>19</sup> Провоцирование коллективной мечты всегда есть не очень гуманное предприятие не только потому, что мечта превращает жизнь в судьбу, но также и потому, что мечта всегда небогата содержанием и является верным подтверждением отсутствия чего-либо в реальной жизни.

<sup>20</sup> «Если во всей идеологии люди и их отношения оказываются поставленными на голову, словно в камере-обскуре, то и это явление точно так же происходит из исторического процесса их жизни...». (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 25).

[110]

факты или обнаруживает значимости, в любом случае отказывается от объяснений; мировой порядок может считаться самодостаточным или неизъяснимым, но никогда значимым. Наконец, первоначальное представление об изменчивости мира, о его способности к совершенствованию приводит к созданию перевернутого образа человечества, которое предстает неподвижным, вечно тождественным самому себе. Одним словом, в современном буржуазном обществе переход от реальности к идеологии можно определить как переход от *антифизиса к псевдофизису*.

#### **Миф как деполитизированное слово.**

И вот мы снова возвращаемся к мифу. Семиология учит нас, что задача мифа заключается в том, чтобы придать исторически обусловленным интенциям статус природных, возвести исторически преходящие факты в ранг вечных. Но такой способ действий характерен именно для буржуазной идеологии. Если наше общество объективно является привилегированной сферой мифических значений, то причина этого кроется в том, что миф безусловно является наиболее удобным средством той идеологической инверсии, которая характерна для нашего общества; на всех уровнях человеческой коммуникации с помощью мифа осуществляется превращение *антифизиса в псевдофизис*.

Внешний мир поставляет мифу некоторую историческую реальность, и, хотя ее возникновение может относиться к очень давним временам, она определяется тем способом, которым была произведена и использована людьми; миф же придает этой реальности видимость *естественности*. Подобно тому, как буржуазная идеология характеризуется отречением буржуазии от своего имени, так и существо мифа определяется утратой вещами своих исторических свойств; в мифе вещи теряют память о своем изготовлении. До мифологизации внешний мир являет собой диалектическую взаимосвязь различных видов человеческой деятельности, поступков;

после мифологической обработки он предстает в виде гармонической картины неизменных сущностей. Прodelывается некий фокус: реальность опрокидывают, вы-

[111]

тряхивают из нее историю и заполняют природой; в результате вещи лишаются своего человеческого смысла и начинают означать лишь то, что человек к ним непричастен. Функция мифа заключается в опустошении реальности, миф — это буквально непрерывное кровотоечение, истечение, или, если угодно, испарение смысла, одним словом, ощутимое его отсутствие.

Теперь можно дополнить семиологическое определение мифа в буржуазном обществе: миф есть *деполитизированное* слово. *Политику* надо понимать, конечно, в глубинном смысле, как совокупность человеческих связей, образующих реальную социальную структуру, способную творить мир. Особенно надо подчеркнуть активную значимость префикса *де-*; с его помощью обозначается некоторый операциональный акт, непрерывно актуализируется своего рода ренегатство. Так, в образе африканского солдата элиминируется, конечно, не концепт «французская империя» (напротив, именно его и должен репрезентировать образ); элиминируется исторический, преходящий характер колониализма, то есть его *созданность*. Миф не отрицает вещей, наоборот, его функция — говорить о них; но он очищает их, делает безобидными, находит им обоснование в вечной и неизменной природе, придает им ясность, характерную не для объяснения, а для констатации фактов. Если мы *констатируем* существование французской империи, не объясняя ее, тем самым мы недалеко от того, чтобы считать ее чем-то естественным, *само собой разумеющимся*; и тогда мы можем чувствовать себя спокойно. При переходе от истории к природе миф действует экономно;

он уничтожает сложность человеческих поступков, придает им простоту сущностей и элиминирует всякую диалектику, пресекает всякие попытки проникнуть по ту сторону непосредственно наблюдаемого; он творит мир без противоречий, потому что в нем нет глубины, и располагает его перед нашим взором во всей его очевидности, безмятежной ясности; кажется, что вещи значат что-то сами по себе <sup>21</sup>.

<sup>21</sup> К принципу удовольствия фрейдовского человека можно добавить принцип ясности мифологического человечества. В этом заключена вся двойственность мифа: его ясность носит эйфорический характер.

[112]

Однако, если миф всегда представляет собой деполитизированное слово, значит, реальность всегда политизирована? Достаточно ли заговорить о вещи как о части природы, чтобы она мифологизировалась? На это можно ответить вслед за Марксом, что самый естественный предмет содержит в себе хотя бы слабый и нечеткий след политики, в нем присутствует более или менее ясное воспоминание о действиях человека, который произвел этот предмет или приспособил, использовал, подчинил или отбросил его<sup>22</sup> Когда мы имеем дело с языком-объектом, на котором высказывают *что-то*, этот след легко обнаружить; в случае же метаязыка, на котором говорят о *чем-то*, это сделать гораздо труднее. Но в мифе всегда есть метаязыковое начало; деполитизация, которой он занимается, зачастую происходит на основе уже натурализованной реальности, лишенной политического характера, с помощью некоего общего метаязыка, созданного для *воспевания* вещей, а не для *воздействия* на них. Разумеется, для того, чтобы деформировать такой предмет, как дерево, мифу потребуются гораздо меньше усилий, чем для деформации образа суданского солдата; в последнем случае политический заряд совершенно очевиден, и необходимо большое количество мнимой природы, чтобы нейтрализовать его; в первом же случае политический заряд далеко не очевиден, он нейтрализован вековыми наслоениями метаязыка. Таким образом, следует различать сильные и слабые мифы;

в сильных мифах политический заряд дан непосредственно и деполитизация происходит с большим трудом; в слабых мифах политическое качество предмета *поблекло*, как старая краска, но достаточно небольших усилий, чтобы оно быстро восстановилось. Что может быть более *естественным*, чем море? И тем не менее, что может быть более «политическим», чем море, воспеваемое в кинофильме «Затерянный континент»? <sup>23</sup>

В действительности метаязык для мифа является чем-то вроде хранилища. Отношение между мифом и людьми есть отношение не истинности, а пользы; люди

<sup>22</sup> См. пример с вишневым деревом у Маркса (Маркс К. Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 42).

<sup>23</sup> См. стр. 69.

занимаются деполитизацией в зависимости от своих нужд. Существуют мифические объекты, которые в течение какого-то времени находятся в состоянии дремоты и представляют собой всего лишь неясные мифологические схемы, политический заряд которых представляется почти нейтральным. Но такое состояние обусловлено особенностями ситуации, в которой они находятся, а не их структурой. Так обстоит дело с нашим примером из латинской грамматики. Заметим, что в данном случае мифическое слово имеет дело с материалом, уже давно подвергшимся трансформации: фраза из Эзопа относится к литературе, она была с самого начала мифологизирована (и, следовательно, сделана безобидной), поскольку представляет собой литературный вымысел. Но достаточно на одно мгновение вернуть начальный элемент семиологической цепи в его первоначальное состояние языка-объекта, чтобы оценить степень того опустошения, которому миф подвергает реальность: представьте себе, какие чувства испытывали бы *реальные* животные, если бы их преобразовали в пример из грамматики, в предикатив! Чтобы судить о политическом заряде того или иного предмета и о том опустошении, которое производит в нем миф, надо рассматривать его не с точки зрения значения мифа, а с точки зрения означающего, то есть похищенной вещи, а в пределах означающего надо встать на точку зрения языка-объекта, то есть смысла. Без всякого сомнения, если бы мы обратились к *реальному* льву, он заявил бы нам, что пример из грамматики есть в высшей степени деполитизированное утверждение, но при этом он квалифицировал бы в качестве абсолютно *политического* законодательство, позволяющее ему присваивать добычу по праву сильного; конечно, если бы нам попался лев-буржуа, он непременно мифологизировал бы свою силу, заявив, что действует по велению долга.

Ясно, что в данном случае незначительность мифа в политическом отношении зависит от конкретной ситуации. Мы знаем, что миф — это значимость; изменяя его контекст, ту общую (и неустойчивую) систему, в пределах которой он функционирует, можно очень точно регулировать его функции. В рассматриваемом случае поле действия мифа ограничено пятым классом фран-

цузского лица. Но представьте себе, что какой-нибудь ребенок, *увлекшись* историей со львом, телкой и коровой, очень живо почувствует в своем воображении реальность этих животных; тогда он совсем не так равнодушно, как мы, воспримет исчезновение льва и превращение его в предикатив. Этот миф представляется нам незначительным в политическом отношении только потому, что он предназначен не для нас.

### **Миф слева.**

Если миф — это деполитизированное слово, то ему может быть противопоставлен по крайней мере один тип языка, который *сохраняет* свой политический характер. Здесь необходимо снова обратиться к различению языка-объекта и метаязыка. Если я лесоруб и мне надо назвать дерево, которое я хочу срубить, то независимо от формы своего высказывания я имею дело непосредственно с этим деревом, а не высказываюсь *по поводу* дерева. Значит мой язык имеет в этом случае операциональный характер, он связан с предметом транзитивным отношением: между мной и деревом есть только мой труд, то есть действие; это и есть политический язык; он репрезентирует природу лишь в той степени, в какой я ее преобразую; это язык, при помощи которого я *воздействую* на предмет; дерево для меня не образ, а смысл моего действия. Но если я не лесоруб, то не могу иметь дело непосредственно с этим деревом, я могу только высказываться о дереве, *по поводу* дерева; мой язык уже не является орудием воздействия на него; наоборот, воспеваемое дерево становится орудием моего языка;

теперь между мной и деревом имеется нетранзитивное отношение; дерево не является более смыслом реальности как объекта человеческого действия, а становится *образом, поступающим в мое распоряжение*. По отношению к реальному языку лесоруба я создаю вторичный язык, то есть метаязык, с помощью которого манипулирую не вещами, а их именами, и который относится к первичному языку так, как относится имитирующий жест к реальному действию. Этот вторичный язык не совсем мифичен, но именно в нем и поселяется миф, ибо он может воздействовать только на такие предметы, которые уже были опосредованы первичным языком.

[115]

Итак, существует по крайней мере один тип немифической речи, это речь человека-производителя. Везде, где человек говорит для того, чтобы преобразовать реальность, а не для того, чтобы законсервировать ее в виде того или иного образа, везде, где его речь связана с производством вещей, метаязык совпадает с языком-объектом, и возникновение мифа становится невозможным. Вот почему истинно революционный язык не может быть мифическим. Революцию можно определить как катартический акт, высвобождающий политический заряд, накопившийся в мире. Революция *созидает* мир, и ее язык, весь ее язык, функционально вовлечен в этот творческий акт. Миф и Революция исключают друг друга, потому что революционное слово *полностью*, то есть от начала и до конца, политично, в то время как мифическое слово в исходном пункте представляет собой политическое высказывание, а в конце—натурализованное. Подобно тому, как отречение буржуазии от собственного имени в равной мере определяет и буржуазную идеологию и миф, так и название вещей своими именами означает наличие революционной идеологии и отсутствие всякого мифотворчества. Буржуазия скрывает тот факт, что она буржуазия, и тем самым порождает мифы; революция же открыто заявляет о себе как о революции и тем самым делает невозможным возникновение мифов.

Меня спрашивают иногда, существуют ли «левые» мифы? Конечно, существуют, в тех случаях, когда левые силы теряют свою революционность. Левые мифы возникают именно в тот момент, когда революция перестает быть революцией и становится «левизной», то есть начинает маскировать себя, скрывать свое имя, вырабатывать невинный метаязык и представлять себя как «Природу». Отбрасывание революцией своего имени может быть обусловлено тактическими или иными причинами, здесь не место обсуждать этот вопрос. Во всяком случае, рано или поздно оно начинает восприниматься как образ действий, наносящий вред революции; поэтому в истории революции ее «уклоны» всегда как-то связаны с мифотворчеством.

Да, существуют левые мифы, но их признаки полностью отличаются от признаков буржуазных мифов.

[116]

*Мифотворчество не является сущностным признаком левых сил.* Прежде всего, мифологизации подвергаются очень немногие объекты, лишь некоторые политические понятия, исключая, разумеется, случаи, когда левые мифы прибегают к богатому арсеналу средств буржуазной мифологии. Они никогда не затрагивают обширной области обычных человеческих отношений, целый слой «незначущей» идеологии. Повседневная жизнь им недоступна; в буржуазном обществе нет «левых» мифов, касающихся семейной жизни, приготовления пищи, домашнего хозяйства, театра, правосудия, морали и т. п. Далее, мифы слева носят случайный характер, они не являются составной частью стратегии подобно буржуазным мифам, они используются в тактических целях или, на худой конец, характеризуют тот или иной уклон; если такой миф возникает, то по причине удобства, а не по необходимости.

И наконец, надо подчеркнуть, что левые мифы бедны, бедны по своей природе. Они не могут размножаться, поскольку делаются по заказу с ограниченными, временными целями и создаются с большим трудом. В них нет главного — выдумки. В любом левом мифе есть какая-то натянутость, буквальность, ощущается привкус лозунга; выражаясь сильнее, можно сказать, что такой миф бесплоден. Действительно, что может быть худосочнее, чем сталинский миф? В нем отсутствует какая бы то ни было изобретательность, использование его поражает своей неуклюжестью; означаемое мифа (чья форма, как мы знаем, бесконечно богата в буржуазной мифологии) совершенно не варьируется; все сводится к бесконечно-однообразной литании.

Это несовершенство, по моему мнению, обусловлено природой «левых сил»: несмотря на свою расплывчатость, термин «левые силы» всегда определяется по отношению к угнетенным, будь то пролетариат или жители колоний<sup>24</sup>. Язык же угнетенных всегда беден, монотонен и связан с их непосредственной жизнедеятельностью;

мера их нужды есть мера их языка. У угнетенных есть только один язык — всегда один и тот же — язык их

<sup>24</sup>Описанные Марксом этические и политические условия жизни пролетариата характерны в наше время именно для населения колоний.

действию; метаязык для угнетенных — роскошь, он им недоступен. Речь угнетенных реальна, как речь лесоруба;

это транзитивная речь, она почти неспособна лгать; ведь ложь — это богатство, ею можно пользоваться, когда есть запас истин, форм. Такая присущая языку угнетенных бедность ведет к возникновению разреженных, гощих мифов; эти мифы или недолговечны или поражают своей нескромностью: они сами выставляют напоказ свою мифичность, указывая пальцем на собственную маску; и маска эта едва ли является маской псевдофизиса, ведь псевдофизис тоже роскошь, угнетенные могут лишь взять его напрокат; они не способны очищать вещи от их действительного смысла, придавать им пышность пустой формы, готовой заполниться невинностью мнимой Природы. Поэтому можно сказать, что в некотором смысле левые мифы всегда искусственны, вторичны; отсюда их неуклюжесть.

### **Миф справа.**

С количественной точки зрения мифы характерны именно для правых сил, для которых мифотворчество является существенным признаком. Мифы справа откормлены, блестящи по форме, экспансивны, болтливы и способны порождать все новые и новые мифы. Они охватывают все сферы жизни: правосудие, мораль, эстетику, дипломатию, домашнее хозяйство, Литературу, зрелища. Их экспансия пропорциональна желанию буржуазии утаить свое имя. Буржуазия хочет оставаться буржуазией, но так, чтобы этого никто не замечал; именно сокрытие буржуазией своей сущности (а всякое сокрытие бесконечно разнообразно в своих проявлениях) требует непрерывного мифотворчества. Угнетаемый человек — никто, и язык у него один, ибо он может говорить только о своем освобождении. У угнетателя есть все: его язык богат, многообразен, гибок, охватывает все возможные уровни коммуникации; метаязык находится в его монопольном владении. Угнетаемый человек *созидает* мир, поэтому его речь может быть только активной, транзитивной (то есть политической); угнетатель стремится сохранить существующий мир, его речь полнокровна, нетранзитивна, подобна пантомиме, театральна; это и есть Миф. Язык одного

[118]

стремится к переделке мира, язык другого — к его увековечению.

Существуют ли какие-нибудь внутренние различия между этими полнокровными мифами Порядка (именно так именуется себя буржуазия)? Есть ли, скажем, мифы крупной буржуазии и мифы мелкой буржуазии? Каких-либо фундаментальных различий найти нельзя, ибо независимо от своих потребителей все мифы постулируют существование неизменной Природы. Но могут быть различия в степени завершенности или распространенности мифов; для вызревания тех или иных мифов более благоприятна одна социальная среда, а не другая; мифам тоже требуется особый микроклимат.

Например, миф о Поэте-Ребенке представляет собой *продвинутую* стадию мифа; он только что покинул сферу творческой культуры (Кокто) и стоит на пороге культуры потребительской («Экспресс»). Части буржуазии такой миф может показаться слишком надуманным, мало мифичным, чтобы претендовать на поддержку с ее стороны (ведь определенная часть буржуазной критики имеет дело только с должным образом мифологизированным материалом); такой миф еще не обкатан как следует, в нем еще мало *природы*; чтобы сделать Поэта-Ребенка персонажем некоего космогонического мифа, следует перестать смотреть на него как на вундеркинда (Моцарт, Рембо и т. п.) и принять новые нормы— нормы психопедагогики, фрейдизма и т. д. Одним словом, это еще незрелый миф.

Итак, у каждого мифа есть своя история и своя география, причем первая является признаком второй, поскольку миф созревает по мере своего распространения. У меня не было возможности по-настоящему исследовать социальную географию мифов. Однако, если прибегнуть к лингвистической терминологии, вполне можно вычертить изоглоссы мифа, то есть линии, ограничивающие социальную сферу его бытования. Поскольку эта сфера изменчива, лучше говорить о волнах внедрения мифа. Так, миф о Мину Друэ распространялся по крайней мере тремя волнами: 1) «Экспресс»; 2) «Пари-Матч»; «Эль»; 3) «Франс-Суар». Положение некоторых мифов неустойчиво: неясно, смогут ли они проникнуть в большую прессу, в загородные особняки рантье, в

[119]

парикмахерские салоны, в метро. Описание социальной географии мифа будет затруднительно до тех пор, пока у нас не появится социологический анализ прессы<sup>25</sup>. Тем не менее, можно сказать, что место для такой географии уже отведено.

Хотя мы не можем в настоящее время определить диалектные формы буржуазных мифов, все же мы можем описать в общих чертах их риторические формы. Под *риторикой* в данном случае следует понимать совокупность застывших, упорядоченных и устойчивых фигур, которые обуславливают разнообразие означающих мифа. Эти фигуры как бы прозрачны, в том смысле, что не нарушают пластичности означающего; однако они уже в достаточной мере концептуализированы и легко приспособляются к исторической репрезентации внешнего мира (совершенно так же, как классическая риторика обеспечивает аристотелевскую репрезентацию мифа). С помощью риторических средств буржуазные мифы дают общую перспективу *псевдофизиса*, определяющего мечту современного буржуазного мира. Рассмотрим основные риторические фигуры.

#### **Прививка.**

Я уже приводил примеры этой очень распространенной фигуры, которая заключается в том, что признаются второстепенные недостатки какого-либо классового института, чтобы тем самым лучше замаскировать его основной порок. Происходит иммунизация коллективного сознания с помощью небольшой прививки официально признанного недостатка; таким образом предотвращается возникновение и широкое распространение деятельности, направленной на ниспровержение существующих порядков. Еще сто лет тому назад такой *либеральный* образ действий был бы невозможен; в то время защитники буржуазного блага не шли ни на какие уступки, занимая жесткую позицию. Однако с тех пор их

<sup>25</sup> Данных, о тиражах газет недостаточно. Другие сведения носят случайный характер. В журнале «Пари-Матч» были опубликованы (заметим, в целях рекламы) данные об уровне жизни его читателей («Фигаро», 12 июля, 1955 г.): из 100 городских читателей журнала у 53 есть свой автомобиль, у 49 — отдельная ванная комната и т. д., в то время как в среднем автомобиль есть у 22% французов, а ванная комната — у 13%. Уже на основании мифологии этого журнала можно было предвидеть, что покупательная способность его читателей достаточно высока.

[120]

позиция стала намного более гибкой; теперь буржуазия уже не колеблясь допускает существование некоторых локальных очагов разрушительной деятельности: авангард, детская иррациональность и т. п.; она установила для себя хорошо сбалансированный экономический порядок; как и во всяком порядочном акционерном обществе небольшой пай юридически (но не фактически) приравнивается к большому паю.

## 2. Лишение Истории.

Миф лишает предмет, о котором он повествует, всякой историчности<sup>26</sup>. История в мифе испаряется, играя роль некоей идеальной прислуги: она все заранее приготовляет, приносит, раскладывает и тихо исчезает, когда приходит хозяин, которому остается лишь наслаждаться, не спрашивая, откуда взялась вся эта красота. Вернее было бы сказать, что она возникает из вечности, в любое время является готовенькой для потребления человеком-буржуа; так, Испания, если верить Голубому Гиду, искони была предназначена для туристов, а «туземцы» придумали когда-то свои танцы, дабы доставить экзотическое удовольствие современным буржуа. Понятно, от чего помогает избавиться эта удачная риторическая фигура: от детерминизма и от свободы. Ничто не производится, ничто не выбирается; остается лишь обладать этими новенькими вещами, в которых нет ни малейшего следа их происхождения или отбора. Это чудесное испарение истории есть одна из форм концепта, общего всем буржуазным мифам — концепта «безответственность человека».

3. *Отожествление*. Мелкий буржуа — это такой человек, который не в состоянии вообразить себе Другого<sup>27</sup>. Если перед ним возникает другой, буржуа словно слепнет, не замечает или отрицает его или же уподобляет его себе. В мелкобуржуазном универсуме всякое сопоставление носит характер реверберации, все другое

<sup>26</sup> «...историей же людей нам придется заняться, так как почти вся идеология сводится либо к превратному пониманию этой истории, *либо к полному отвлечению от нее*» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 16).

<sup>27</sup> «Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа...» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 148).

объявляется тем же самым. Театры, суды, все места, где есть опасность столкнуться с Другим, становятся зеркалами. Ведь Другой — это скандал, угрожающий нашей сущности. Существование таких людей, как Доминичи или Жерар Дюприе[29], может получить социальное оправдание лишь в том случае, когда предварительно они приведены к состоянию миниатюрных копий председателя Суда присяжных или Генерального Прокурора; такова цена, которую им приходится платить, чтобы быть осужденными по всем правилам, ибо Правосудие заключается в операции взвешивания, но на чаши весов можно класть лишь то, что подобно друг другу. В сознании любого мелкого буржуа есть миниатюрные копии хулигана, отцеубийцы, гомосексуалиста и т. д.; судьи периодически извлекают их из своей головы, сажают на скамью подсудимых, делают им внушение и осуждают. Судят всегда только себе подобных, но *сбившихся с пути*', ведь вопрос заключается в том, какой путь человек выбирает, а не в том, какова его природа, ибо *так уж устроен человек*. Иногда, хотя и редко, оказывается, что Другого нельзя подвести ни под какую аналогию, и не потому, что нас неожиданно начинает мучить совесть, а потому что *здравый смысл* противится этому: у одного кожа черная, а не белая, другой пьет грушевый сок, а не *перно*. А как ассимилировать негра, русского? Здесь-то и приходит на помощь еще одна фигура: экзотичность. Другой становится всего лишь вещью, зрелищем, гиньолем; его отодвигают на периферию человечества и он уже не может представлять опасности для нашего домашнего очага. Эта фигура особенно характерна для мелкобуржуазного сознания, поскольку мелкий буржуа не в состоянии вжиться в Другого, но может по крайней мере отвести ему какое-то место в этом мире. Это и называется либерализмом, который есть не что иное, как своеобразное интеллектуальное хозяйство, где каждой вещи отведено свое место. Мелкая буржуазия не либеральна (именно в ее среде зарождается фашизм, используемый потом крупной буржуазией), она лишь с опозданием следует по тому пути, по которому идет крупная буржуазия.

#### **4. Тавтология.**

Знаю, что это слово довольно неблагозвучно. Но и сам предмет не менее безобразен. Тавто-

[122]

логия — это такой оборот речи, когда нечто определяется через то же самое («*Театр—это театр*»). В ней можно видеть один из магических способов действия, описанных Сартром в его «Очерке теории эмоций». Мы спасаемся, укрываемся в тавтологии совершенно так же, как укрываемся в чувстве испуга, негодования или скорби в тех случаях, когда не в состоянии произнести ни слова; эту внезапную нехватку языковых средств мы, однако,— магическим образом — склонны объяснять природной сопротивляемостью самих предметов. В тавтологии совершается двойное убийство: вы уничтожаете рациональность, поскольку не можете с ней справиться, и вы убиваете язык, потому что он подводит вас. Тавтология — это потеря памяти в нужный момент, спасительная афазия, это смерть или, если угодно, комедия — «предъявление» возмущенной реальностью своих *прав* по отношению к языку. Магическая тавтология, разумеется, может опираться лишь на авторитарные аргументы; например, родители, доведенные до отчаяния постоянными расспросами ребенка, могут ответить ему:

«это так, *потому что это так*» или еще лучше: «*потому что потому*». Прибегая к магическому действию, они ведут себя постыдным образом, ибо едва начав рациональное объяснение, тут же отказываются от него и думают, что разделались с причинностью, произнеся причинный союз. Тавтология свидетельствует о глубоком недоверии к языку: вы его отбрасываете, потому что не умеете им пользоваться. Но всякий отказ от языка — это смерть. Тавтология создает мертвый, неподвижный язык.

#### **5. Низм.**

Этим словом я обозначаю риторическую фигуру, которая заключается в том, чтобы, сопоставив две противоположности и уравновесив их, отвергнуть затем и ту и другую. (Мне не надо *ни* того, *ни* другого). Эта фигура буржуазного мифа по преимуществу, поскольку она восходит к одной из современных форм либерализма. Мы снова сталкиваемся с образом весов: сначала реальность сводят к всевозможным аналогам, затем ее взвешивают, а когда констатируют равенство веса, ее отбрасывают. И в этом случае мы наблюдаем магический способ действия: если выбор представляет затруднение, то сравниваемые величины объявляются разными; неприемлемую реальность отвергают, сводя ее

[123]

к двум противоположностям, которые уравнивают друг друга только в той мере, в какой они являются формальными, лишены своего удельного веса. Могут наблюдаться и вырожденные формы нинизма; так, в астрологии вслед за предсказываемым злом следует уравнивающее его благо; предсказания всегда благоразумно составляются так, чтобы первое компенсировало второе; устанавливаемое равновесие парализует любые ценности, жизнь, судьбу и т. д. Выбирать уже не приходится, остается только расписаться в получении.

#### **6. Квантификация качества.**

Эта фигура содержится во всех предыдущих фигурах. Сводя всякое качество к количеству, миф экономит на умственных усилиях, и осмысливание реальности обходится дешевле. Я уже приводил несколько примеров такого механизма, к которому буржуазная и прежде всего мелкобуржуазная мифология прибегает без всяких колебаний при рассмотрении эстетических фактов, связываемых к тому же с нематериальными сущностями. Буржуазный театр служит хорошим примером этого противоречия. С одной стороны, театр представляется как сущность, не выразимая ни на каком языке и открывающаяся лишь сердцу, интуиции; это качество придает театру легко уязвимое чувство собственного достоинства (говорить о театре *по-ученому* считается «оскорблением сущности»; иными словами, всякая попытка рационального осмысления театра неизбежно дискредитируется и оценивается как сциентизм или педантизм). С другой стороны, буржуазная драматургия основана на точном подсчете театральные эффекты: с помощью целого ряда заранее рассчитанных ухищрений устанавливается количественное равенство между ценой билета и рыданиями актера или роскошью декораций; то, что у нас называют, например, «естественностью» актерской игры, есть прежде всего хорошо рассчитанное количество внешних эффектов.

#### **7. Констатация факта.**

Миф тяготеет к афористичности. Буржуазная идеология доверяет этой фигуре свои основные ценности: универсальность, отказ от объяснений, нерушимая иерархия мира. Однако в этом случае следует четко различать язык-объект и метаязык. Народные пословицы, дошедшие до нас из глубины веков, до сих пор являются составной частью практического освоения

[124]

внешнего мира как объекта. Когда крестьянин произносит «*сегодня хорошая погода*», то его утверждение сохраняет реальную связь с полезностью хорошей погоды; это утверждение имплицитно орудийное; слова, несмотря на их общую, абстрактную форму, являются подготовкой к практическим действиям, они включаются в производственный процесс. Сельский житель не болтает о хорошей погоде, а имеет с ней дело, использует ее в своем труде. Таким образом, все наши народные пословицы представляют собой активное слово, которое с течением времени застывает и превращается в рефлексивное слово, но рефлексия эта куцая и сводится к обычной констатации фактов, в ней есть какая-то робость, осторожность, она крепко привязана к повседневному опыту. Народные пословицы больше предсказывают, чем утверждают, это речь человечества, которое постоянно творит себя, а не просто существует. Буржуазные же афоризмы принадлежат метаязыку, это вторичная речь по поводу уже готовых вещей. Его классическая форма — это максима. В ней констатация фактов направлена не на творимый мир, наоборот, она должна скрывать уже сотворенный мир, прятать следы его творения под вневременной маской очевидности; это контробъяснение, облагороженный эквивалент тавтологии, того безапелляционного *потому*, которое родители, испытывающие нехватку знаний, обрушивают на голову детей. Основа афористичности буржуазного мифа — *здравый смысл*, то есть такая истина, которая застывает по произволу того, кто ее изрекает.

Я не придерживался никакого порядка в описании риторических фигур; могут существовать и другие их типы; одни фигуры изнашиваются, другие нарождаются. Но как таковые, они могут быть четко разделены на две большие группы, которые мы назовем Знаками Зодиака буржуазного универсума: Сущности и Весы. Буржуазная идеология постоянно преобразует продукты истории в неизменные сущности; подобно тому, как каракатица выбрасывает чернильную жидкость в целях защиты, так и буржуазная идеология все время пытается затушевать непрерывный процесс творения мира, превратить миф в застывший объект вечного обладания, инвентаризовать

свое имущество, забальзамировать его, впрыснуть в реальный мир некую очистительную эссенцию, чтобы остановить его развитие, не дать ему укрыться в других формах существования. Тогда эти богатства, закрепленные и обездвиженные, можно, наконец, подсчитать; буржуазная мораль по существу есть операция взвешивания: сущности кладутся на чаши весов, неподвижным коромыслом которых и является человек-буржуа. Ведь цель мифов — это обездвижение мира; они должны давать внушительную картину вселенского хозяйственного механизма с раз и навсегда установленной имущественной иерархией. Таким образом, мифы настигают человека всегда и повсюду, отсылают его к тому неподвижному прототипу, который не позволяет ему жить своей жизнью, не дает свободно вздохнуть, словно паразит, засевший внутри организма, и очерчивает деятельности человека тесные пределы, где ему дозволено мучиться, не пытаясь хоть как-то изменить мир; буржуазный псевдофизис — это полное запрещение человеку творить себя. Мифы представляют собой постоянное и назойливое домогательство, коварное и непреклонное требование, чтобы все люди узнавали себя в том вечном и тем не менее датированном образе, который был однажды создан, якобы, на все времена. Ибо Природа, в которой заключают людей под предлогом увековечения, в действительности представляет собой Обычай. Однако каким бы священным ни казался этот Обычай, люди должны взять его в свои руки и изменить.

#### **Необходимость и границы мифологии.**

В заключение я хотел бы сказать несколько слов о самом мифологе. В этом термине есть какая-то высокопарность и самонадеянность. Можно предвидеть, однако, что будущий мифолог, коль скоро таковой объявится, столкнется с рядом трудностей если не методологического, то по крайней мере эмоционального порядка. Разумеется, ему не трудно будет оправдать свою деятельность. Каковы бы ни были его блуждания, всегда можно утверждать, что и мифология участвует в созидании мира; если считать принципиальным тот факт, что человек в буржуазном обществе ежеминутно погружается в псевдофизис, то

[126]

задача мифолога состоит в том, чтобы вскрыть под безобидной оболочкой самых простых жизненных отношений таящееся в их глубине отчуждение, которое эта безобидность должна сделать приемлемым. Следовательно, разоблачение, совершаемое мифологом, является политическим актом; утверждая идею ответственности языка, он тем самым постулирует его свободу. В этом смысле мифология безусловно находится в *согласии с* миром, но не с таким, каков он есть, а с таким, каким он хочет стать (Брехт употреблял в этом случае слово с удобной двусмысленностью: *Einverständnis* 'согласие', *буке*. 'вникание', которое означает одновременно и понимание мира и согласие с ним).

Это согласие оправдывает существование мифолога, но не достаточно для него; все-таки его глубинный статус определяется выключенностью из общества.- Вызванный к жизни политической действительностью, он тем не менее далек от нее. Речь мифолога — это метаязык, она ни на что не воздействует, самое большее, она разоблачает; но в чьих же глазах? Задача мифолога всегда двусмысленна из-за его этической позиции. Он может участвовать в революционном действии только по доверенности, отсюда принужденность в исполнении им своей функции, какая-то натянутость и старательность, эскизность и чрезмерная упрощенность, характерные для всякой интеллектуальной деятельности, открыто связанной с политикой («неангажированная» литература бесконечно более «элегантна», метаязык — это ее естественная среда),

Далее, мифолог исключается из числа потребителей мифов, а это дело нешуточное. Хорошо, если речь идет об ограниченном круге читателей <sup>28</sup>. Но если миф усваивается обществом в целом, то, чтобы разоблачить миф, мифологу приходится порывать со всем обществом. Лю-

<sup>28</sup> Происходит отдаление мифолога не только от публики, но иногда и от самого предмета мифического слова. Чтобы демистифицировать, например. Поэтическое Детство, мне пришлось некоторым образом *проявить недоверие* к реальному ребенку — к Мину Друэ. Я должен был игнорировать ее пока еще хрупкие, неразвившиеся человеческие возможности, скрытые под толстым слоем мифа. Ведь высказываться *против* маленькой девочки всегда нехорошо.

[127]

бой более или менее всеобщий миф в действительности двусмыслен, потому что в нем находят отражение человеческие качества тех, кто, ничего не имея, берет его напрокат. Расшифровать велогонки «Тур де Франс» или превосходное Французское Вино значит отвлечься от тех людей, которые с их помощью развлекаются или подгреваются. Мифолог обречен на жизнь в теоретическом социуме; для него быть социальным в лучшем случае значит быть правдивым; его наивысшая социальная ценность заключается в его наивысшей нравственности. Связь мифолога с реальным миром имеет характер саркастический.

Но пойдем еще дальше; в некотором смысле мифолог выключается даже из истории, от имени которой он стремится действовать. Разрушение, которому он подвергает коллективный язык, абсолютно; к этому разрушению, собственно, и сводится вся его задача; он должен жить разрушением без надежды повернуть назад, не претендуя на воздаяние. Ему запрещено представлять себе, чем конкретно станет мир, когда непосредственный предмет его критики исчезнет. Утопия для мифолога непозволительная роскошь; он сильно подозревает, что завтрашние истины окажутся всего лишь изнанкой сегодняшней лжи. В Истории победа одного противника над другим никогда не бывает полной; ход истории приводит к совершенно непредвиденным результатам, к непредсказуемым синтезам. Мифолога нельзя даже уподобить Моисею<sup>[30]</sup>, ибо Земля Обетованная от него сокрыта. Для него позитивность завтрашнего дня полностью заслонена негативностью сегодняшнего; вся ценность его предприятия заключается в актах разрушения, одни из которых в точности компенсируют другие, так что все остается на своем месте. Такой субъективный взгляд на историю, при котором мощный зародыш будущего представляется *всего лишь* всеразрушающим апокалипсисом настоящего, Сен-Жюст изложил в следующем оригинальном изречении: «Республика создается путем полного разрушения всего, что ей противостоит». Думаю, что эти слова нельзя понимать банально: «прежде чем строить, надо как следует расчистить место». Связка имеет здесь всеобъемлющий смысл; для некоторых людей субъективно может наступить такая ночь истории, когда

[128]

будущее становится единственной сущностью, и эта сущность требует тотального разрушения прошлого.

Еще один, последний, тип исключения угрожает мифологу: он постоянно рискует уничтожить реальность, которую сам же намеревался защитить. Самолет ДС-19 без всякого сомнения есть объект с определенными технологическими параметрами: он может развивать такую-то скорость, у него такие-то аэродинамические характеристики и т. д. И вот о подобной реальности мифолог говорить не может. Механик, инженер, даже пассажир *непосредственно говорят о* предмете, мифолог же обречен на использование метаязыка. Это исключение уже имеет свое название — идеологизация. Жданов и его последователи сурово осудили идеологизацию (не доказав, однако, что в *настоящее время* ее можно избежать), проводимую как принцип у раннего Лукача, в лингвистике Марра, в работах Бенишу или Гольдмана, и противопоставили ей реальность, недоступную воздействию идеологии, такую, например, как язык в трактовке Сталина.<sup>[31]</sup> Верно, что идеологизация разрешает противоречия отчужденной реальности с помощью ампутации, а не синтеза (но Жданов вообще их не разрешает). Вино объективно превосходно, и в то *же время* превосходное качество вина есть миф — такова апория. Мифолог выпутывается из нее как может; он занижается превосходным качеством вина, а не самим вином; точно так же историк занимается идеологией Паскаля, а не его «Мыслями»<sup>29</sup>.

Мне кажется, что эта трудность характерна для нашей эпохи; сегодня мы можем пока выбирать только из двух одинаково односторонних методов: или постулировать существование абсолютно проницаемой для истории реальности и заниматься идеологизацией или же, наоборот, постулировать существование реальности, *в конечном счете* непроницаемой и не поддающейся никакому анализу, и в этом случае заниматься поэтизацией. Одним словом, пока я не вижу возможности синтезиро-

<sup>29</sup> Даже в моих мифологиях я иногда лукавил; мучаясь от того, что приходится неустанно выпаривать реальность, я стал слишком уж оплотнять ее, находить в ней удивительную, приятную для меня компактность; я дал несколько примеров субстанциального психоанализа мифических объектов.

[129]

вать идеологию и поэзию (поэзию я понимаю в очень общем смысле как поиск неотчужденного смысла вещей).

Наши неудачные попытки преодолеть неустойчивость восприятия реальности несомненно свидетельствуют о той степени отчужденности, в какой мы пребываем в настоящее время. Мы беспрестанно мечемся между предметом и его демистификацией, не будучи в состоянии передать его во всей его целостности, ибо, если мы вникаем в предмет, то освобождаем его, но тут же и разрушаем;

если же мы сохраняем всю его весомость, мы проявляем к нему должное уважение, но он остается по-прежнему мистифицированным. Мне кажется, что в течение какого-то времени мы вынуждены будем всегда *слишком много* говорить о реальности. Дело в том, что идеологизация и ее противоположность, вероятно, представляют собой все те же магические типы поведения, вызванные слепым страхом, замороженностью перед лицом разорванного социального мира. И тем не менее мы должны добиваться примирения реальности и человека, описания и объяснения, предмета и знания о нем.

*Сентябрь 1956 г.*

### **Литература и метаязык.**

Перевод С. Н. Зенкина .....131

Логика учит нас плодотворному разграничению *языка-объекта* и *метаязыка*. Язык-объект — это сам предмет логического исследования, а метаязык — тот неизбежно искусственный язык, на котором такое исследование ведется. Логическое мышление как раз и состоит в том, что отношения и структуру реального языка (языка-объекта) я могу сформулировать на языке символов (метаязыке).

Наши писатели в течение долгих веков не представляли, чтобы литературу (само это слово появилось недавно) можно было рассматривать как язык, подлежащий, как и всякий язык, подобному логическому разграничению. Литература никогда не размышляла о самой себе (порой она задумывалась о своих формах, но не о своей сути), не разделяла себя на созерцающее и созерцаемое; короче, она говорила, но не о себе. Однако в дальнейшем — вероятно, с тех пор, как начало колебаться в своих основах буржуазное благомыслие, — литература стала ощущать свою двойственность, видеть в себе одновременно предмет и взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, литературу-объект и металитературу. Развитие это прошло, в общих чертах, следующие фазы. Сначала сложилось профессиональное самосознание литературного мастера, вылившееся в болезненную тщательность, в мучительное стремление к недостижимому совершенству (Флобер). Затем была предпринята героическая попытка слить воедино литературу и мысль о литературе в одной и той же субстанции письма (Малларме). Потом появилась надежда устранить тавтологичность литературы, бесконечно откладывая самое литературу «на завтра», заверяя вновь и вновь, что письмо *еще впереди*, и делая литературу из самих этих заверений (Пруст). Далее суду подверглась

131

сама «спокойная совесть» литературы: слову-объекту стали намеренно, систематически приписывать множественные смыслы, умножая их до бесконечности и не останавливаясь окончательно ни на одном фиксированном означаемом (сюрреализм). Наконец, попытались, наоборот, создать смысловой вакуум, дабы обратить литературный язык в чистое здесь-бытие (*être-là*), в своего рода «белое» (но отнюдь не непорочное) письмо — я имею в виду творчество Роб-Грийе.

Благодаря всем этим попыткам наш век (последние сто лет), быть может, будет назван веком размышлений о том, *что такое литература* (Сартр ответил на этот вопрос извне, чем и обусловлена двусмысленность его литературной позиции). Поскольку же такие поиски ведутся не извне, а внутри самой литературы, точнее, на самой ее грани, в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-

объект и сохраняясь лишь в качестве метаязыка, где сами поиски метаязыка в последний момент становятся новым языком-объектом, то оказывается, что литература наша уже сто лет ведет опасную игру со смертью, как бы переживает свою смерть; она подобна расиновской героине (Эрифиле в «Ифигении»), которая умирает, познав себя, а живет поисками своей сущности. Этим, собственно, и определяется ее трагизм: наше общество, стоящее ныне как бы в историческом тупике, оставляет литературе лишь характерно эдиповский вопрос: *кто я?*, запрещая ей при этом подлинно диалектическую постановку вопроса: *что делать?* Истина нашей литературы — не в области действия, но она не принадлежит уже и области природы: это маска, указывающая на себя пальцем.

1959, «Phantomas».

132

### Писатели и пишущие.

Перевод С. Н. Зенкина 133

Кто говорит? Кто пишет? У нас пока что нет социологии слова. Нам лишь известно, что слово есть форма власти и что особая группа людей (нечто среднее между корпорацией и классом) определяется как раз тем, что более или менее безраздельно владеет языком нации. При этом очень долгое время, едва ли не на всем протяжении классической эры капитализма (с XVI по XIX в.), во Франции бесспорными хозяевами языка являлись писатели, и только они. Если исключить проповедников и юристов, не выходящих за пределы своих функциональных языков, то больше никто и не говорил. Интересно, что выработанный языковой монополией жесткий порядок касался не столько производителей, сколько самого производства — структурировалось не профессиональное положение литератора (за три века оно сильно видоизменилось — от поэта-слуги до писателя-дельца), а сама субстанция литературного дискурса, который, подчиняясь ситуативным, жанровым и композиционным правилам, оставался почти неизменным от Маро до Верлена, от Монтеня до Жида (сдвиги происходили в языке, но не в дискурсе). В отличие от так называемых первобытных обществ, где, как показал Мосс, колдовство всегда воплощено в фигуре колдуна, — *институт* литературы (и, в частности, ее основной материал — слово) был намного важнее ее *функций*. Во Франции институт литературы — это ее язык, полулингвистическая, полуэстетическая система, не лишенная даже мифического измерения — *ясности*.

С каких же пор писатель во Франции перестал быть единственным, кто говорит? По-видимому, со времен Революции; именно тогда стали появляться люди, использующие язык писателей в политических целях (недавно я убедился в этом, читая один из текстов Бар-

133

нава)<sup>1</sup>. Институт остается неизменным — это по-прежнему великий французский язык, его лексика и эвфония благоговейно сохраняются, несмотря на величайшие в истории Франции потрясения. Меняются, однако, его функции, на протяжении столетия неуклонно растет число работающих с языком; расширению функций литературы содействуют сами писатели, от Шатобриана или Местра до Гюго или Золя, — оставаясь признанными хозяевами институционализованного слова, они превращают его в орудие для нового типа деятельности; а наряду с писателями как таковыми складывается и развивается новая группа людей, завладевающих публичным языком. Интеллектуалы? Это слово звучит слишком многозначно<sup>2</sup>, будем лучше называть их здесь *пишущими*. И вот, поскольку мы, возможно, переживаем ныне тот исторически неустойчивый момент, когда обе эти функции сосуществуют, мне хотелось бы набросать очерк сравнительной типологии писателя и пишущего, сравнить их хотя бы в отношении общего для них материала — слова.

Писатель исполняет функцию, а пишущий занимается деятельностью; это

явствует уже из грамматики, где противопоставляются друг другу, с одной стороны, существительное, а с другой — глагол (переходный) <sup>3</sup>. Отсюда не следует, что писатель — чистая сущность; он тоже действует, но его действие имманентно своему объекту, оно парадоксальным образом производится над своим собственным орудием — языком. Писатель — тот, кто *обрабатывает* (хотя бы даже вдохновенно) свое слово, и его функции полностью поглощаются этой работой. В писательской деятельности есть два вида правил — правила искусства (композиция, жанр, письмо) и ремесла (терпенье и труд, поправки и усо-

<sup>1</sup> B a r n a v e. Introduction à la Révolution française. Texte présenté par F. Rude. — «Cahiers des Annales», № 15, Armand Colin, 1960.

<sup>2</sup> Считается, что в своем нынешнем смысле слово «интеллектуал» появилось во времена дела Дрейфуса — как легко догадаться, антидрейфусары называли так дрейфусаров.

<sup>3</sup> Изначально слово «писатель» (*écrivain*) означало человека, пишущего вместо других. Современное значение «автор книг» появляется с XVI в.

134

вершенствования). Парадокс состоит в том что в силу самоцельности своего материала литература, по существу, работает тавтологически, как кибернетическая машина, созданная *для тождества себе* (гомеостат Эшби) ; для писателя вопрос *почему мир таков? (le pourquoi du monde)* полностью поглощается вопросом *как о нем писать?* Самое удивительное, что на протяжении веков такая нарциссическая деятельность служила постоянным стимулом к вопрошанию мира; замыкаясь в своих заботах о том, «как писать», писатель в итоге неизбежно приходит к самому открытому из вопросов: «отчего мир таков?», «в чем смысл вещей?». В результате труд писателя, обретая самоцельность, одновременно начинает служить и опосредованием; писатель осознает литературу как цель, но отразившись в реальном мире, она вновь превращается в средство; литература беспрестанно *обманывает* ожидания писателя, и в этой обманчивости она воссоединяется с миром — со странным миром, который предстает в литературе как вопрос, но никогда не как *окончательный* ответ.

Слово — не орудие, не носитель чего-то другого; нам становится все яснее, что это структура; но только лишь писатель (по определению) в структуре слова теряет свою собственную структуру и структуру мира. Такое слово, подвергаясь (бесконечно) обработке, становится как бы сверх-словом, действительность служит ему лишь предлогом (для писателя глагол «писать» — непереходный); слово, следовательно, неспособно объяснять мир, а если оно как будто и объясняет его, то лишь затем, чтобы позднее мир вновь предстал неоднозначным. Всякое объяснение, будучи введено в *произведение* (являющееся продуктом работы), тут же становится двусмысленным, лишь *опосредованно* связанным с реальностью; в итоге литература всегда нереалистична, но именно эта ее нереалистичность позволяет ей часто задавать миру серьезные вопросы, хотя и не напрямую; так Бальзак, отправляясь от теократического объяснения мира, в конечном счете занимался лишь его вопрошанием. Поэтому писатель (сколь бы обдуманной и искренней ни была его деятельность) в силу экзистенциального выбора отказывается от двух типов слова: во-первых, от *учительства*, ибо по самой сути своего

135

проекта он невольно превращает всякое объяснение мира в театральное представление, неизбежно вводит в него неоднозначность <sup>4</sup>; во-вторых, от *свидетельства*, ибо, отдавшись слову, писатель утрачивает наивность. Крик нельзя подвергать обработке — иначе кончится тем, что главным в сообщении станет не

сам этот крик, а его обработка; отождествляя себя со словом, писатель утрачивает всякие права на истину, ибо язык — если только он не сугубо транзитивен — это структура, цель которой (по крайней мере со времен греческой софистики) — нейтрализовать различие между истиной и ложью<sup>5</sup>. Зато писатель, конечно, обретает способность расшатывать устойчивость мира, являя ему головокружительное зрелище никем не санкционированного *праксиса*. Нелепо поэтому требовать от писателя *ангажированных* произведений: «ангажированный» писатель пытается играть сразу «на две структуры», а это невозможно без плутовства, без хитроумных уловок, с помощью которых мэтр Жак служил то поваром, то кучером, но не тем и другим одновременно; стоит лишний раз перечислять великих писателей, которые были неангажированными или ангажированными «не так», и людей беззаветно ангажированных, которые были плохими писателями? От писателя можно требовать ответственности, но и здесь надо еще объясниться. Тот факт, что писатель несет ответственность за свои мнения, здесь несуществен; не так важно даже, принимает ли он более или менее осознанно идеологические выводы, вытекающие из его произведения; настоящая ответственность писателя в том, чтобы переживать литературу как *неудавшуюся ангажированность*, как взгляд Моисея на обето-

<sup>4</sup> Писатель может создать систему, но она будет таковой лишь для производителя, а не для потребителя литературы. Я считаю большим писателем Фурье — в силу величественного спектакля, который разыгрывается передо мной в его описании мира.

<sup>5</sup> О том, как трудно добиться совпадения структуры языка и структуры действительности, лучше всего свидетельствует всегдашнее фиаско диалектики, когда она становится дискурсом. Язык недиалектичен; диалектика *в речи* — лишь благое пожелание, язык может только говорить: «*надо* быть диалектичным», но сам таковым быть не может. В языке, за исключением писательского, нет перспективной глубины; писатель способен стать диалектичным, но он не может диалектизировать внешний мир.

136

ванную землю действительности (такова, например, ответственность Кафки).

Литература, естественно, не божья благодать, а совокупность проектов и решений, благодаря которым человек осуществляет себя (то есть как бы обретает сущность) непосредственно в речевом акте; писатель тот, кто хочет им быть. Так же естественно, что общество, потребитель писательской продукции, переосмысляет его проект как призвание, работу над языком — как дар владения слогом, а технические приемы — как искусство. Так родился миф о *хорошем слоге*: писатель — наемный жрец, полупочтенный, полупотешный хранитель святилища великого Французского слова; сей священный товар (своего рода Национальное имущество) производится, преподается, потребляется и вывозится на экспорт в рамках высшей экономики духовных ценностей. Такая сакрализация работы писателя над формой имеет важные и отнюдь не формальные последствия. Благодаря ей (порядочное) общество, если содержание произведения окажется для него неудобным, отстраняется от этого содержания, обращая его в чистое зрелище, о котором уже можно судить с либеральным равнодушием; общество нейтрализует мятежные страсти и разрушительные вылазки своих критиков — одним словом, прибирает писателя к рукам; «ангажированному» писателю остается лишь беспрестанно и бессильно бросать ему вызов. Любой писатель рано или поздно интегрируется социальными институтами литературы — разве что он вообще оставит свое писательское дело, то есть откажется от бытийного самоотождествления со словом; оттого-то так мало кто из писателей прекращает писать, ведь это означает буквально убить себя, умереть в том бытии, которое ты себе избрал; если и

случается, что писатель умолкает, то его молчание отзывается громким эхом как необъяснимое отречение от своей веры (Рембо) <sup>6</sup>.

Что же касается пишущих, то это люди «транзитивного» типа: они ставят себе некоторую цель (свидетель-

<sup>6</sup> Так ставится вопрос в наши дни; напротив того, современников Расина ничуть не удивляло, что он внезапно бросил писать трагедии и сделался королевским чиновником.

137

ствовать, объяснять, учить), и слово служит лишь средством к ее достижению; для них слово несет в себе дело, но само таковым не является. Тем самым язык вновь сводится к своей природной роли коммуникативного орудия, носителя «мысли». Пусть даже пишущий и уделяет некоторое внимание самому письму, но онтологически он этим не озабочен — главный его интерес в другом. Пишущий не производит над словом никакого сущностно важного технического действия; в его распоряжении общее письмо всех пишущих — своего рода *койнэ*, где различаются, конечно, диалекты (например, марксистский, христианский, экзистенциалистский), но крайне редко — индивидуальные стили. Дело в том, что определяющей чертой пишущего является *наивность* его коммуникативного проекта: пишущий и мысли не допускает, чтобы написанное им сосредоточилось и замкнулось в себе, чтобы там можно было вычитать между строк нечто иное, нежели он сам имел в виду; разве стерпит пишущий, чтобы его письмо подвергали психоанализу? Он полагает, что своим словом проясняет в мире нечто неопределенное, дает ему однозначное (пусть даже и не окончательное) объяснение или сообщает нечто бесспорное (даже и стараясь лишь скромно излагать чужие знания). Между тем для писателя, как мы видели, все наоборот: он прекрасно знает, что слово его нетранзитивно (таков его выбор и таков смысл его труда), что даже при всей своей категоричности оно само вносит в мир неопределенность, что оно парадоксально выступает как величественно-многозначительное безмолвие и что девизом этого слова может стать только глубокое замечание Жака Ригго: «И даже в утверждениях моих — вопросы».

В писателе есть нечто от жреца, в пишущем — от простого клирика: для одного слово составляет самоцельное деяние (то есть в некотором смысле — жест), для другого же — деятельность. Парадокс в том, что общество принимает транзитивное слово гораздо более холодно, чем нетранзитивное; даже в наши дни, при обилии пишущих, их положение в обществе куда сложнее, чем писательское. Причиной тут прежде всего материальные обстоятельства. Товарооборот писательского слова осуществляется по веками сложившимся кана-

138

лам; в обществе имеется специально созданный институт литературы, который только этим словом и ведает. Напротив, слово пишущего производится и потребляется лишь под прикрытием таких социальных институтов, которым изначально была уготована совсем иная функция, чем пускать в оборот язык: это прежде всего Университет, а в дополнение к нему — Научные исследования, Политика и т. д. Кроме того, слово пишущего неустойчиво еще и по другой причине. Поскольку оно является (или считает себя) простым носителем мысли, то его товарные качества переносятся на проект, орудием которого оно является. Предполагается, что пишущий торгует своей мыслью, не думая ни о каком искусстве, — между тем главный мифический признак «чистой» (точнее сказать, «неприкладной») мысли в том и состоит, что она вырабатывается вне денежного оборота; в отличие от формы, которая, по словам Валери, стоит дорого, мысль ничего не стоит, зато ее и не продают, а великодушно даруют. Тем самым намечаются по крайней мере еще два различия между писателем и пишущим.

Прежде всего, производительная деятельность пишущего всегда свободна, но вместе с тем и чем-то «навязчива»; пишущий предлагает обществу нечто такое, что не обязательно имеет спрос; парадоксальным образом его слово, располагаясь в стороне от общественных институтов, от рынка, предстает куда более индивидуальным (во всяком случае, по своим мотивам), чем слово писательское. *Функция пишущего — всегда и всюду без промедления высказывать то, что он думает*<sup>7</sup>, и в этой функции он видит свое достаточное оправдание; отсюда острота и безотлагательность его слова — оно всякий раз как бы знаменует собой конфликт между неудержимостью мысли и косностью общества, не желающего потреблять товар, если он не узаконен никаким особым институтом. Отсюда *a contrario*<sup>\*</sup> явствует второе раз-

<sup>7</sup> Эта функция *беспромедлительного высказывания* прямо противоположна функции писателя: во-первых, писатель создает накопления, печатается в ином ритме, нежели мыслит; во-вторых, свои мысли он опосредует тщательно обработанной «правильной» формой; в-третьих, он готов к свободному обсуждению своих произведений, он прямо противоположен догматике.

<sup>\*</sup> От противного (*лат.*). — *Прим. перев.*

139

личие: социальная функция литературного (писательского) слова — не что иное, как *превращение мысли* (или же совести, или же крика души) *в товар*. В своей жизненной борьбе общество стремится забрать себе во владение, приручить, институционализировать непредсказуемость мысли, а средством для этого ему служит язык — модель всех существующих институтов. Парадокс в том, что «провоцирующее» слово тоже легко впадает в зависимость от института литературы: всяческие нарушения языковых приличий (от Рембо до Ионеско) быстро и безупречно включаются в систему, а провоцирующей мысли, как бы ее ни пытались непосредственно (без опосредования) выразить, остается только бесплодно биться на нейтральной полосе формы; нарушение приличий никогда не бывает полным.

Описанное здесь противоречие в действительности редко проявляется в чистом виде. Ныне каждый из нас более или менее откровенно колеблется между ролью писателя и ролью пишущего; должно быть, так судила история; по ее воле мы родились слишком поздно, чтобы быть писателями, которые со спокойной совестью гордятся своим званием, — и слишком рано(?), чтобы быть пишущими, к которым прислушиваются. Ныне каждый представитель интеллигенции несет в себе обе роли и одну из них более или менее успешно «прячет»; в поведении писателей вдруг появляется нетерпеливость пишущих, а пишущие порой возвышаются до участия в театральном действе языка. Нам хочется *написать нечто*, и вместе с тем мы просто *пишем* (в непереходном смысле этого слова). Одним словом, эпоха наша, видимо, породила на свет гибридный тип — писателя-пишущего. Сама его функция по необходимости парадоксальна — в ней есть и вызов и заклинание; формально его слово свободно, неподвластно институту литературного языка, но, будучи замкнуто в этой своей свободе, оно вырабатывает себе правила, принимающие форму «обиходного письма»; выйдя из товарищества литераторов, писатель-пишущий попадает в другое — в товарищество интеллигенции. На общесоциальном уровне это новое сообщество выполняет *дополнительную* функцию: письмо интеллектуалов служит парадоксальным знаком не-языка, являя обществу сбывшуюся грезу о коммуни-

140

кации вне системы (вне института); писатель-пишущий осуществляет в глазах общества идеал письма без письма, передачи чистой мысли, в ходе которой не выделяются никакие побочные сообщения. С этим идеалом, удаленным и вместе с

тем необходимым, общество как бы играет в кошки-мышки — оно признает писателя-пишущего, покупая (понемногу) его произведения, принимая их как факт общественной жизни, и в то же время держит его на безопасном расстоянии, заставляя опираться на второстепенные, подконтрольные обществу институты вроде Университета и постоянно упрекая в высоколобости, то есть, на мифическом языке, в бесплодии (упрек, которому не подвергается ни один писатель). Словом, с точки зрения антропологии, писатель-пишущий — это отверженный, включающийся в общество именно в силу своей отверженности, отдаленный наследник Проклятого. Его функция в социуме в чем-то соотносима с той, которую Кл. Леви-Стросс приписывает Колдуну<sup>8</sup>, — с функцией дополнительности, ибо и колдун и интеллеktуал как бы концентрируют в себе болезнь, необходимую для завершенности здорового общества. И, конечно, нет ничего удивительного в том, что этот конфликт (или, если угодно, контракт) завязывается на уровне языка, ибо вся суть языка в парадоксе — в институционализации субъективности.

1960, «Arguments».

<sup>8</sup> Lévi-Strauss Cl. Introduction à l'œuvre de Mauss, dans Mauss: Sociologie et Anthropologie, P.: P.U.F.

141

**Из книги «О Расине».**

Перевод С. Л. Козлова 142

**Предисловие**

Вот три очерка о Расине: они возникли при различных обстоятельствах, и я не буду сейчас пытаться придать им задним числом некое единство.

Первый очерк («Расиновский человек») был опубликован в собрании пьес Расина, выпущенном в свет Французским Клубом Книги<sup>1</sup>. Язык этого очерка включает определенные элементы психоаналитической терминологии, но сам подход к теме не имеет ничего общего с психоанализом. Расин уже явился объектом превосходного психоаналитического исследования Шарля Морона<sup>2</sup>, которому я многим обязан. Что же до моего этюда, он касается отнюдь не Расина, а лишь расиновского героя; я избегал любых умозаключений от произведения к автору и от автора к произведению. Речь идет о преднамеренно закрытой интерпретации: я поместил себя внутрь мира расиновских трагедий и постарался описать обитателей этого мира (всех тех, кого можно обобщить понятием *Homo racinianus*), описать без каких бы то ни было отсылок к посторонним источникам (например, историческим или биографическим). То, что я попытался воссоздать, — это своего рода расиновская антропология, одновременно и структурная, и аналитическая: структурная по содержанию, ибо трагедия рассматривается здесь как система единиц («фигур») и функций<sup>3</sup>; аналитическая по форме, ибо для

<sup>1</sup> «Théâtre Classique français», t. XI, t. XII. P.: Club Français du Livre, 1960.

<sup>2</sup> M a u r o n Ch. L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine. Gap: Ophrys, 1957.

<sup>3</sup> Этот первый очерк состоит из двух частей. В первой части, выражаясь структуралистскими терминами, рассматривается парадигматика (анализируются фигуры и функции), а во второй — синтагматика (подробно анализируется сочетание элементов системы на уровне каждого произведения).

142

разговора о запертом человеке подходит, как мне представлялось, лишь язык, который готов вобрать в себя человеческий страх перед миром: таким языком является, по моему мнению, психоанализ.

Второй очерк («Расин на сцене») представляет собой рецензию на постановку Расина в Национальном Народном театре<sup>4</sup>. Непосредственный повод ныне устарел, но мне кажется, что по-прежнему актуальной остается общая задача: сопоставить

игру психологическую и игру трагедийную, определив таким образом, можно ли сегодня еще играть Расина. К тому же, хотя работа посвящена театральным проблемам, расиновский исполнитель оценивается в ней положительно лишь постольку, поскольку он отказывается от традиционно чтимой идеи *персонажа* и приходит к идее *фигуры*, то есть формы трагедийной функции, как она была описана в первом очерке.

Что касается третьего очерка («История или литература?»), в нем на расиновском материале рассматривается некая общая проблема литературной критики. Текст был впервые напечатан в полемической рубрике журнала «Анналы»<sup>5</sup>; он обращен к подразумеваемому собеседнику: историку литературы университетской формации. Этому литературоведу здесь предъявляется требование: либо заняться настоящей историей литературной институции (если он хочет быть историком), либо открыто признать ту психологию, на которую он ориентируется (если он хочет быть критиком).

Остается сказать несколько слов об актуальности Расина (зачем говорить о Расине сегодня?). Актуальность эта, как мы знаем, проявляется очень интенсивно. Творчество Расина было вовлечено во все сколько-нибудь существенные литературно-критические начинания, имевшие место во Франции за последние лет десять: к Расину обращалась социологическая критика в лице Люсьена Гольдмана, психоаналитическая — в лице Шарля Морона, биографическая — в лице Жана Помье и Реймона Пикара, глубинная психология — в лице

<sup>4</sup> Опубликована в: «*Théâtre populaire*», 1958, № 29, mars.

<sup>5</sup> «*Annales*», 1960, № 3, mai — juin.

143

Жоржа Пуле и Жана Старобинского; в итоге именно тот французский писатель, с которым наиболее связана идея классической *ясности*, парадоксальным образом оказался единственным, на ком сошлись все новые языки нашего века.

Дело здесь в том, что ясность — вещь двусмысленная. Ясность — это то, о чем, с одной стороны, нечего сказать, а с другой — можно говорить до бесконечности. Поэтому в действительности именно ясность и превратила Расина в настоящее общее место нашей литературы, в своеобразную нулевую степень критического объекта, в некое пустое пространство, неизменно открытое значению. Литература, как мне кажется, по сути своей есть одновременно и утверждение и отрицание смысла. Если это так, тогда Расин, без сомнения, самый великий из французских писателей; тогда его гений заключается не в каком-то одном из тех моральных качеств, которые попеременно выдвигались на передний план разными поколениями читателей (ведь этическая дефиниция Расина непрерывно менялась и меняется), но, скорее, в непревзойденном искусстве открытости, которое позволяет Расину неизменно сохранять за собой место в поле любого литературно-критического языка.

Эта открытость — не какое-то второстепенное достоинство; напротив, она есть самое существо литературы, доведенное до высочайшей концентрации. Писать — значит расшатывать смысл мира, ставить смысл мира под *косвенный* вопрос, на который писатель не дает последнего ответа. Ответы дает каждый из нас, привнося в них свою собственную историю, свой собственный язык, свою собственную свободу; но, поскольку история, язык и свобода бесконечно изменчивы, бесконечным будет и ответ мира писателю; мы никогда не перестанем отвечать на то, что было написано вне всякого ответа: смыслы утверждаются, соперничают, сменяют друг друга; смыслы приходят и уходят, а вопрос остается.

Несомненно, этим и объясняется возможность трансисторического бытия литературы: это бытие представляет собой функциональную систему, один элемент которой — величина постоянная (произведение), а другой — величина переменная

(мир, эпоха, которые по-

144

требляют произведение). Но чтобы игра состоялась, чтобы и сегодня можно было наново говорить о Расине, должны быть соблюдены некоторые правила. Надо, с одной стороны, чтобы произведение было подлинной формой, чтобы оно действительно выражало колеблющийся смысл, а не закрытый смысл; а с другой стороны (ибо не меньшая ответственность лежит и на нас), надо, чтобы мир ответил на вопрос произведения неким однозначным утверждением, чтобы мир честно наполнил своим веществом предлагаемое пространство смысла; короче, надо, чтобы роковой двойственности писателя, который вопрошает под видом утверждения, соответствовала двойственность критика, который дает ответ под видом вопроса.

Намек и утверждение, молчание говорящего произведения и слово слушающего человека — таково мерное дыхание литературы в мире и в истории. И именно потому, что Расин до конца остался верен намеку как принципу литературного творчества, на нас ложится обязанность до конца сыграть нашу роль утвердителей. Будем же смело утверждать — каждый на свой страх и риск, за счет своей собственной истории и своей собственной свободы — правду Расина: правду историческую или психологическую, психоаналитическую или поэтическую. Испытаем на Расине, именно в силу его молчания, все языки, которые нам предлагает наш век. Наш ответ всегда будет преходящим, и только поэтому он может быть целостным. Сохраняя догматическую твердость и вместе с тем ответственность, мы не должны прикрывать наше слово вывеской «последней правды» о Расине, открыть которую смогла якобы лишь наша эпоха (благодаря какой самонадеянности?). Довольно будет того, что за наш ответ Расину ручаемся не только мы сами, но и, через нас, весь тот язык, посредством которого говорит с собой наш мир, — язык, составляющий важнейшую часть истории, которую наш мир творит для себя.

*Р. Б.*

## **I. Расиновский человек \***

### **1. Структура**

У Расина есть три Средиземноморья: античное, иудейское и византийское. Но в поэтическом плане эти три пространства образуют единый комплекс воды, пыли и огня. Великие трагедийные места — это иссушенные земли, зажатые между морем и пустыней, тень и солнце в абсолютном выражении. Достаточно посетить сегодняшнюю Грецию, чтобы понять жестокую силу малых пространств и осознать, насколько расиновская трагедия в своей идее «стесненности» соответствует этим местам, которых Расин никогда не видел. Фивы, Бут-рот, Трезен — все эти трагедийные столицы на самом деле крошечные селенья. Трезен, где погибает Федра, — это выжженный солнцем курган с укреплениями из щебня. Окружающее пространство становится от палящего солнца совершенно безлюдным и резко выделенным; вся жизнь сосредоточена в тени; тень—это и покой, и тайна, и обмен, и вина. Вне дома все бездыханно: вокруг заросли, пустыня, неорганизованное пространство. Расиновская популяция знает лишь одну возможность бегства: море, корабли; в «Ифигении» целый народ томится в плену трагедии, потому что на море нет ветра.

\* Цитаты из Расина даются, как правило, в существующих русских переводах по изданию: Расин. Соч. в 2-х т. М.: Искусство, 1984. В дальнейшем ссылки на это издание не даются; единичные случаи цитирования по другим изданиям оговорены особо. В случаях, когда перевод не сохранял особенностей расиновского текста, интересующих Р. Барта, в существующий перевод вносились при возможности мелкие изменения (все эти случаи оговорены особо). В случаях, когда мелкие

изменения оказывались недостаточны, переводы цитат выполнялись заново: частично — Е. Костюкович, частично — переводчиком настоящей работы. Во всех случаях, когда имя переводчика не указано, перевод цитаты выполнен переводчиком настоящей работы.

146

### Покои.

На этой географии основано особое соотношение дома и внешнего мира, расиновского дворца и его окружения. Хотя все действие, согласно правилам, протекает в одной точке, мы можем сказать, что у Расина есть три трагедийных места. Имеется, во-первых, Покой. Покой ведет свое происхождение от мифологической Пещеры; это недоступное взору, наводящее страх место, где таится Власть: покой Нерона, дворец Артаксеркса, Святая Святых, где живет иудейский Бог. Часто эту Пещеру замещает внешняя удаленность Царя (поход, отсутствие). Эта удаленность тревожна, потому что никогда не известно, жив Царь (Мурад, Митридат, Тесей) или нет. Об этом неопределенном месте персонажи говорят с почтением и страхом. Они редко отваживаются зайти внутрь. Они в тревоге курсируют перед Покоем. Этот Покой — одновременно и обиталище Власти, и ее сущность, ибо Власть есть не что иное, как тайна: ее функция исчерпывается ее формой — Власть смертоносна потому, что она невидима. В «Баязиде» смерть приносят немые рабы и чернокожий Орхан, своим безмолвием и своей чернотой продолжая страшную неподвижность сокрывшейся Власти <sup>6</sup>.

Покой граничит со вторым трагедийным местом, которым является Преддверие, или Передняя. Это неизменное пространство всяческой подчиненности, поскольку здесь *ждут*. Передняя (которая и представляет собственно сцену) — это промежуточная зона, проводящая среда; она сопричастна и внутреннему и внешнему пространству; и Власти, и Событию; и скрытому, и протяженному. Зажатая между миром (место действия) и Покоем (место безмолвия), Передняя является местом слова: здесь трагический герой, беспомощно блуждающий между буквой и смыслом вещей, выговаривает свои побуждения. Таким образом, трагедийная сцена не

Функция царского Покоя хорошо выражена в следующих стихах из «Есфири»:

Он в глубине дворцов таит свое величье,  
Не кажет никому державного обличья,  
И каждый, кто ему без зова предстает,  
На плаху голову отважную кладет.

(I, 3) (Пер. Б. Лившица)

147

является, строго говоря, потаенным местом <sup>7</sup>; скорее, это слепое место, судорожный переход от тайны к излиянию, от непосредственного страха к высказываемому страху. Передняя — это угадываемая ловушка, поэтому трагедийный персонаж, вынужденный задержаться в Передней, почти не стоит на одном месте (в греческой трагедии роль ожидающего в передней берет на себя хор; именно хор смятенно движется по оркестре — в круговом пространстве, находящемся перед Дворцом).

Между Покоем и Передней имеется трагедийный объект, который с некоей угрозой выражает одновременно и смежность, и обмен, соприкосновение охотника и жертвы. Этот объект — Дверь. У Двери караулят, у Двери трепещут; пройти сквозь нее — и искушение, и пре-ступление: вся судьба могущества Агриппины решается перед дверью Нерона. У Двери есть активный заместитель, требующийся в том случае, когда Власть хочет незаметно проследить за Передней или парализовать героя, который находится в Передней. Этот заместитель — Завеса («Британик», «Есфирь», «Гофолия»). Завеса (или подслушивающая Стена) — не инертная

материя, долженствующая нечто скрыть; Завеса — это веко, символ скрытого Взгляда, и, следовательно, Передняя — это место-объект, окруженное со всех сторон пространством-субъектом; таким образом, расиновская сцена представляет спектакль в двояком смысле — зрелище для невидимого и зрелище для зрителя (лучше всего эту трагедийную противоречивость выражает Сераль в «Баязиде»).

Третье трагедийное место — Внешний мир. Между Передней и Внешним миром нет никакого перехода; они соприкасаются так же непосредственно, как Передняя и Покой. Эта смежность выражена в поэтическом плане линейностью трагедийных границ: стены Дворца спускаются прямо в море, дворцовые лестницы ведут к кораблям, всегда готовым отчалить, крепостные стены представляют собой балкон, нависающий прямо над битвой, а если есть потайные пути, то они уже не при-

<sup>7</sup> О замкнутости расиновского пространства см.: *Dort B. Huis clos racinien.* — In: *Dort B. Théâtre public: Essais de critique, 1953— 1966. P.: Seuil, 1967, p. 34—40.*

148

надлежат трагедийному миру; потайной путь — это уже бегство. Таким образом, линия, отделяющая трагедию от не-трагедии, оказывается крайне тонкой, почти абстрактной; это — граница в ритуальном значении термина; трагедия — это одновременно и тюрьма, и убежище от нечистоты, от всего, что не есть трагедия.

### **Три внешних пространства: смерть, бегство, событие.**

В самом деле, Внешний мир — это уже зона отрицания трагедии. Внешний мир объемлет три пространства: пространство смерти, пространство бегства, пространство События. Физическая смерть никогда не входит в трагедийное пространство<sup>8</sup>: это принято объяснять требованиями приличия, но вопрос в том, что же именно противоречит здесь приличиям. В телесной смерти содержится принципиально чуждый трагедии элемент, некая «нечистота», некая плотная реальность, которая оскорбительна, потому что она уже не относится к сфере языка — единственной сфере, которой принадлежит трагедия: в трагедии никогда не умирают, ибо все время говорят. И наоборот: уход со сцены для героя так или иначе равнозначен смерти. Обращение Роксаны к Баязиду: «Немедля уходи!» — означает смертный приговор, и это образец целой серии развязок, при которых палачу достаточно отослать свою жертву с глаз долой, чтобы обречь ее на гибель, как если бы сам воздух наружного мира должен был обратить ее в прах. Сколько героев умирает у Расина вот так, только потому, что они уходят из-под защиты того самого трагедийного места, в котором они, по их собственным словам, столь тяжело — «смертельно» — страдали (Британик, Баязид, Ипполит). Эту «смерть снаружи» — медленную смерть от недостатка трагедийного воздуха — особенно отчетливо выражает Восток в «Беренике», где герои на протяжении всего действия стоят перед перспективой ухода в не-трагедию. В более общем случае расиновский герой, оказавшись за пределами трагедийного

<sup>8</sup> Аталида *закалывает себя* на сцене, но *испускает дух* за сценой, это наилучшая иллюстрация того, как в трагедии разъединяются жест и реальность.

149

пространства, начинает *тосковать*: все реальное пространство становится для него непрерывной обузой (Орест, Антиох, Ипполит); тоска, здесь, разумеется, — субститут смерти; всякое поведение, отменяющее язык, ведет к прекращению жизни.

Второе внешнее пространство — пространство бегства. О бегстве говорят только персонажи низшего порядка, входящие в окружение героя: наперстники и второстепенные участники действия (Акомат, Зерешь) неизменно советуют героям бежать на одном из тех бесчисленных кораблей, что курсируют на заднем плане всякой расиновской трагедии, напоминая, сколь близка и легко достижима не-трагедия<sup>9</sup> (лишь однажды у Расина встречается корабль-тюрьма: тот, на котором пленная Эрифилла влюбляется в своего похитителя). При этом Внешний мир

представляет собой ритуально отмеченное пространство, т. е. пространство, закрепленное за всей совокупностью не-трагических персонажей и табуированное для персонажей трагических. Внешний мир подобен инвертированному гетто, поскольку здесь табуируется широта пространства, а сжатость пространства, наоборот, является привилегией. Из трагедии во Внешний мир уходят и из Внешнего мира в трагедию приходят все эти наперсники, слуги, гонцы, матроны и стражники — представители той касты, которая призвана питать трагедию событиями: их входы и выходы — не знаки и не поступки, а чистое исполнение обязанностей. Если всякая трагедия подобна бесконечному (и бесконечно бесплодному) конклаву, то указанные персонажи являются услужливыми секретарями при этом конклаве: они предохраняют героя от профанирующего контакта с действительностью, избавляют его, так сказать, от пошлой кухни действующая и передают ему событие в очищенном виде, в качестве чистой причины. Это третья функция внешнего пространства: содержать действующая в своеобразном карантине, нарушать который позволено лишь нейтральным лицам, чья функ-

<sup>9</sup> Готовы корабли. Благоприятен ветер. (*«Андромаха», III, 1*), (пер. И. Шафаренко и В. Шора). Да, корабли твои к отплытию готовы... (*«Береника», I, 3*), (пер. Н. Рыковой). И на корабль взошел, что ждал в порту меня... (*«Баязид», III, 2*), (пер. Л. Цывьяна).

150

ция — сортировать события, извлекать из каждого события трагическую сущность и передавать на сцену лишь отдельные очищенные и облагороженные фрагменты внешней реальности — в форме новостей или рассказов (битвы, самоубийства, приезды, убийства, пиры, чудеса). Ибо в том чисто языковом мире, каким является трагедия, действующая предстает крайним воплощением нечистоты.

Физическую разобщенность двух пространств — внутреннего и внешнего — лучше всего показывает любопытный феномен временного искривления, выразительно описанный Расином в «Баязиде»: между временем Внешнего мира и временем Преддверия вклинивается время Сообщения, поэтому никогда нет уверенности в том, совпадает ли событие воспринимаемое с событием совершившимся. По сути дела, внешнее событие никогда не завершено, превращение его в чистую причину никогда не доведено до конца. Запертый в Передней, вынужденный довольствоваться тем питанием извне, которое приносит ему наперсник, герой живет в неизлечимой неуверенности: он испытывает *нехватку* события; ему мешает вклинивающееся время, время самого пространства. Эта вполне эйнштейновская проблема возникает в большинстве трагедийных сюжетов <sup>10</sup>. В конечном счете, строение расиновского мира — центростремительное: все сходится к трагедийному месту и все вязнет в трагедийном месте. Трагедийное место — место *парализованное*, зажатое между двумя страхами, двумя фантазмами: страхом протяженности и страхом глубины.

<sup>10</sup> Однако же в Стамбул неблизкая дорога.

Хоть торопился я, но дней потратил много.

Бог весть, что в лагере могло произойти

За долгий этот срок, пока я был в пути.

(*«Баязид», I, 1*) (Пер. Л. Цывьяна)

Да, наши участи решит исход сраженья,

Но действовать и мы должны без промедленья.

Пусть от врагов Мурад спасается сейчас,

Пусть победитель он — что сдерживает нас?

(*«Баязид», I, 2*) (Пер. Л. Цывьяна)

151

## Орда.

Итак, вот первое определение трагического героя: это запертый человек. Он не может выйти: если он выйдет, он умрет. Закрытая граница — его привилегия; состояние заключенности — знак избранности. Челядь в трагедии парадоксальным образом определяется именно своей свободой. Если вычесть челядь, в трагедийном месте остается только высшая каста; ее возвышенность прямо пропорциональна ее неподвижности. Откуда взялась эта каста?

Некоторые авторы <sup>11</sup> утверждают, что в древнейшие времена нашей истории люди жили дикими ордами; каждая орда подчинялась самому сильному самцу, который безраздельно владел женщинами, детьми и вещами. Сыновья же не владели ничем; сила отца мешала им получить тех женщин — сестер или матерей, — которых они желали. Если они имели несчастье вызвать ревность отца, их убивали, кастрировали или изгоняли. И в конечном счете, по мнению этих авторов, сыновья объединились, чтобы убить отца и занять его место. После отцеубийства между сыновьями начался раздор, они яростно боролись друг с другом за право наследования; и лишь после длительной братоубийственной борьбы они пришли к разумному соглашению: каждый отказался от прав на свою мать и на своих сестер. Так возник запрет на инцест.

Даже если эта история — не более, чем роман, она идеально выражает суть расиновского театра. Сведем все одиннадцать трагедий Расина к одной общей трагедии; расположим в едином порядке те пять десятков персонажей, которые составляют племя, населяющее расиновскую трагедию, — и мы увидим фигуры и действия первобытной орды: отец, безраздельно владеющий жизнью сыновей (Мурад, Митридат, Агамемнон, Тесей, Мардохей, Иодай и даже Агриппина); женщины — одновременно и матери, и сестры, и возлюбленные — всегда желаемые, но редко получаемые (Андромаха, Юния, Аталида, Монима); братья, всегда враждующие из-за отцовского наследства, при том, что отец оказы-

<sup>11</sup> Дарвин, Аткинсон и вслед за ними — Фрейд («Моисей и монотеизм») (*Freud S. Der Mann Moses und die monoteistische Religion. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, S. 168.*)

152

вается еще не умершим и возвращается, чтобы их покарать (Этеокл и Полиник, Нерон и Британик, Фарнак и Кифарес); наконец, сын, которого раздирают страх перед отцом и необходимость уничтожить отца (Пирр, Нерон, Тит, Фарнак, Гофолия). Кровосмешение, соперничество братьев, отцеубийство, ниспровержение сыновей — вот первоосновные коллизии расиновской драматургии.

Мы мало что знаем о происхождении этого комплекса мотивов. Относятся ли они, как предполагал Дарвин, к древнейшему фольклорному фонду, к почти досоциальному состоянию человечества? Выражают ли они, как думал Фрейд, начальную стадию психического развития, воспроизводимую в детстве каждого из нас? Я могу лишь констатировать, что внутренняя целостность расиновского театра обнаруживается только на уровне этой древней фабулы, уходящей в самую глубь человеческой истории либо человеческой души <sup>12</sup>. Чистота языка, красоты александрийского стиха, пресловутая «психологическая точность», конформистская метафизика — все это лишь очень тонкие защитные слои; архаический пласт почти просвечивает, он совсем близко. Это первобытное действие разыгрывают не *персонажи* в современном значении слова; эпоха Расина называла их куда точнее: *действователи* (*acteurs*). Перед нами, в сущности, маски: фигуры, чьи отличительные признаки вытекают не из их гражданского состояния, а из их места в общей ситуации, в которой они заперты. Иногда они определяются функцией (например, отец противостоит сыну); иногда — степенью независимости в сравнении с крайним представителем той же породы (Пирр независимее Нерона, Фарнак

независимее Кифареса, Тит независимее Антиоха, верность Андромахи гибче, нежели верность Гермियोны). Поэтому расиновский дискурс оперирует большими и нерасчлененными речевыми массами, как если бы все высказывания при-

<sup>12</sup> «Расин изображает человека не таким, каков он есть; он изображает человека в таком состоянии, когда человек оказывается несколько ниже самого себя и вне себя. Он берет человека в тот момент, когда родственники, врачи и стражи порядка стали бы уже беспокоиться, если бы речь шла не о театре» (M a u r o n Ch. L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine. Gap: Ophrys, 1957, p. 262).

153

надлежали одному и тому же лицу; по отношению к этому глубинному слову исключительно четкая шлифовка словесной оболочки выступает как подлинный зов; язык Расина — афористический, а не реалистический, он явно предназначен для цитирования.

### Два Эроса.

Таким образом, трагедийная единица — это не индивид, а фигура, или, еще точнее, функция, которая определяет фигуру. В первобытной орде все человеческие отношения распадаются на два основных типа: отношения вождения и отношения власти. Именно эти типы отношений настойчиво повторяются у Расина.

У Расина есть два Эроса. Первый Эрос — тот, который возникает между влюбленными из очень давней общности существования: влюбленные вместе росли, они любят друг друга (или он любит ее) с детства (Британик и Юния, Антиох и Береника, Баязид и Аталида); зарождение любви связано здесь с длительностью, с незаметным вызреванием; отношения влюбленных здесь так или иначе опосредованы — опосредованы временем, Прошлым, короче, некоей законностью: сами родители заложили основу для этой любви; возлюбленная здесь подобна сестре, вождение к которой санкционировано свыше и потому умиротворено. Эту любовь можно назвать «сестринский Эрос». Такая любовь сама по себе предполагает безоблачное будущее; угроза для нее может родиться лишь из враждебных внешних обстоятельств. Кажется, что ее благополучие коренится в самом ее происхождении: эта любовь согласилась возникнуть через опосредование, и потому она не обречена на гибель.

Другой же Эрос — это, напротив, непосредственная любовь. Она рождается резко и внезапно; она не терпит никакого скрытого вызревания; она является на свет как некое законченное событие, что обычно выражается в жестких формах определенного прошедшего времени *passé défini* (*je le vis\**, *elle me plut\*\** и т. д.). Такой Эрос-Событие привязывает Нерона к Юнии, Беренику к

\* Я увидела его (фр.). — Прим. перев. \*\* Она мне приглянулась (фр.). — Прим, перев.

154

Титу, Роксану к Баязиду, Эрифилу к Ахиллу, Федру к Ипполиту. Герой захвачен врасплох этой любовью, связан ею как при насильственном похищении, причем, эта захваченность всегда имеет визуальное происхождение (мы еще вернемся к этому): полюбить — значит увидеть. Два эти Эроса несовместимы друг с другом, человек не может перейти от одного Эроса к другому, от любви как вос-хищения (любви, всегда обреченной) к любви-длительности (любви, всегда чаемой). В этом состоит одна из основных форм поражения для расиновского человека. Разумеется, неудачливый любовник (тот, который не мог *вос-хитить*) всегда может попытаться заменить непосредственный Эрос каким-то суррогатом сестринского Эроса; он может, например, перечислить все основания быть любимым <sup>13</sup>, может попробовать ввести в неудавшиеся отношения какое-то опосредование, апеллировать к какой-то причине; он может тешить себя надеждой, что длительное сосуществование бок о

бок — основа сестринской любви — заставит и его возлюбленную полюбить его сестринской любовью. Но все это — именно *доводы*, то есть язык, имеющий целью скрыть неизбежность поражения. Сестринская любовь дана скорее как утопия, как далекое прошлое или далекое будущее (институциональным выражением которого является брак, имеющий такую важность для Расина). Реальный же Эрос, Эрос *изображенный* (то есть неподвижно пребывающий на трагической картине) — это непосредственный Эрос. И именно потому, что это Эрос-похититель, он предполагает физическую конкретность образов, *оптику* в изначальном смысле слова.

Мы ничего не знаем ни о возрасте, ни о красоте расиновских влюбленных. Время от времени вспыхи-

<sup>13</sup> Открой свои глаза, сочти и разумей,  
Сколь много есть причин ей стать женой твоей.

(«Береника», III, 2) (Пер. Е. Костюкович)

Ужель его слова, упорные старанья  
Понравятся тебе, твои благодеянья,  
Великодушие и прелести твои  
Не могут послужить порукою любви?

(«Баязид», I, 3) (Пер. Л. Цывьяна)

155

вают баталии из-за вопросов о том, очень ли молода Федра, насколько юн Нерон, зрелая ли женщина Береника и сохраняет ли еще Митридат мужскую притягательность. Конечно, нам известны нормы эпохи; мы знаем, что «можно было объясниться в любви четырнадцатилетней барышне, не нанося ей тем самым никакого оскорбления», и что «уродлива женщина, которой минуло тридцать». Но все это не так уж важно: красота у Расина абстрактна в том отношении, что она *называется*, а не показывается. Расин говорит: Баязид пригож, у Береники красивые руки; понятие здесь как бы делает ненужным сам предмет <sup>14</sup>. Можно сказать, что красота здесь — норма приличия, классовый признак, а не анатомический факт. Расину совершенно не важна, так сказать, телесная адъективность.

Однако Эрос у Расина (по крайней мере, непосредственный Эрос, о котором и идет далее речь) никогда не сублимируется; явившись *в полном вооружении* из сферы чистого видения, он замирает под непрерывным гипнотическим воздействием чужого тела, бесконечно воспроизводя породившую его первоначальную ситуацию (Береника, Федра, Эрифила, Нерон заново переживают рождение своей любви <sup>15</sup>). Рассказ о зарождении любви, который эти герои доверяют своим наперсникам, — не просто уведомление о случившемся, а свидетельство одержимости. Любовь у Расина — чистая замороженность; именно поэтому она так мало отлича-

<sup>14</sup> Например:

Царевна грудь свою прекрасную пронзила...

И холод оковал прекраснейшее тело...

(«Фиваида», V, 5) (Пер. А. Косс, с изменениями)

И красота руки, и царственная стать

Позволили бы ей правительницей стать

(«Береника», II, 2) (Пер. Е. Костюкович)

Царевич ведь пригож...

(«Баязид», I, I) (Пер. Л. Цывьяна)

<sup>15</sup> Вообще говоря, рассказы отнюдь не являются мертвой частью трагедии. Наоборот, это ее фантазматическая часть, то есть в известном смысле самая глубокая.

156

ется от ненависти. Ненависть у Расина — откровенно физическая ненависть; это острое восприятие чужого тела; как и любовь, ненависть рождается из зрительных ощущений, питается зрением; как и любовь, ненависть вызывает прилив радости. Теорию этой телесной ненависти Расин прекрасно изложил в своей первой пьесе «Фиваида»<sup>16</sup>.

Таким образом, фактически Расин рисует нам не желание, а отчуждение. Это становится очевидным, если рассмотреть сферу сексуальности у Расина. Сексуальность расиновских героев определяется не столько природой, сколько ситуацией. Сам пол персонажей подчинен центральной трагедийной ситуации, в основе которой лежат отношения силы. В расиновском театре нет *характеров* (поэтому совершенно бесплодны споры об индивидуальности персонажей, о том, кокетка ли Андромаха и настоящий ли мужчина Баязид). Есть только ситуации в самом строгом смысле слова — то есть положения. Сущность каждой фигуры всецело вытекает из ее места в общей расстановке сил. Разделение расиновского мира на сильных и слабых, на тиранов и пленников перекрывает разницу пола: то или иное положение в общем балансе сил придает мужественность одним и женственность другим, безотносительно к их биологическому полу. Есть мужеподобные женщины (те, что причастны Власти: Аксиана, Агриппина, Роксана, Гофолия). Есть женоподобные мужчины — женоподобные не по характеру, а по ситуации: Таксил, трусость которого не что иное, как мягкость, податливость силе Александра; Баязид, одновременно и пленник, и предмет вожделения, обреченный либо на смерть, либо на изнасилование (типично расиновская альтернатива); Ипполит, находящийся во власти Федры и возбуждающий ее желание, да еще к тому же девственник (Расин попытался «дефеминизировать» Ипполита, снабдив его возлюбленной — Арикией — но,

Теория физической ненависти изложена в «Фиваиде», IV, 1. Феодалная культура сублимировала Эрос соперников, введя их физическое столкновение в рамки рыцарского ритуала. След этой сублимации мы находим в «Алекサンドре Великом» (конфликт между Александром и Пором): Александр рыцарствен — но он-то как раз и стоит вне трагедии.

157

как показывают свидетельства современников, безуспешно: воздействие исходной ситуации было слишком сильным); наконец, Британик, которого ненавидит Нерон, тем не менее находится с Нероном в определенных эротических отношениях, наподобие любимой и истязаемой жены". Здесь уже перед нами намечаются очертания расиновского рока: простые отношения, возникающие из чисто внешних обстоятельств (плен или тирания) обращаются в настоящие биологические характеристики, ситуация обращается в секс, случайность — в сущность.

Расстановка сил редко меняется в трагедии, и сексуальные характеристики в ней, как правило, устойчивы. Но если, в порядке исключения, отношения силы нарушаются, если тирания слабеет, то и сексуальные характеристики начинают смещаться, меняться на противоположные. Стоит Гофолии, самой мужеподобной из всех расиновских женщин, ослабить бразды власти, поддавшись «обаянию» Иоаса, как ее сексуальность начинает волноваться; как только возникает видимость новой расстановки сил, тут же происходит и перераспределение полов; Гофолия *становится* женщиной<sup>18</sup>. С другой же стороны, те персонажи, которые по своему статусу находятся вне поля действия отношений силы (то есть вне трагедии), вообще не имеют пола. Наперсники, слуги, советники (например, Бурр, которому, как презрительно подчеркивает Нерон, вообще недоступен Эрос<sup>19</sup>) никогда не удостоены сексуального существования. И, разумеется, именно в самых бес-

<sup>17</sup> Об эротических отношениях между Нероном и Британиком прямо сказано у

Тацита. Что касается Ипполита, Расин сделал его влюбленным в Арикию, дабы зритель не заподозрил в Ипполите гомосексуалиста.

<sup>18</sup> Я третий день ее не узнаю, мой друг.

Она теперь не та владычица былая,  
Что, слабость женскую рассудком подавляя,  
Умела в нужный час опередить врага (...)  
Решимость прежнюю свели на нет сомненья,  
И — снова женщина — она лишилась сил.

(«Гофолия», 111, 3) (Пер. Ю. Корнеева)

<sup>19</sup> Но о любви судить — твое ли это дело?

(«Британик», III, 1) (Пер. Э. Линецкой)

158

полых существах — в матроне (Энона) и в евнухе (Акомат) — проявляется наиболее противный трагедии дух, дух жизнелюбия и жизнестойкости: только отсутствие пола позволяет рассматривать жизнь не как критическое соотношение сил, но как длительность, а эту длительность — как самостоятельную ценность. Пол представляет трагедийную привилегию постольку, поскольку он является первым атрибутом изначального конфликта: не конфликт определяется половыми различиями, а, напротив, половые различия определяются конфликтом.

#### **Смятение.**

Итак, в основе расиновского Эроса лежит отчуждение. Отсюда следует, что расиновский подход к человеческому телу — не пластический, а магический. Как мы видели, ни возраст, ни красота не обладают у Расина плотностью: тело никогда не дается как аполлонический объект (аполлонизм для Расина неотделим от смерти; смерть делает из тела статую, то есть облагороженное и *приведенное в порядок* Прошлое). Расиновское тело есть прежде всего волнение, смятение, беспорядок. Одежда, как мы знаем, имеет двойственную функцию: она и скрывает тело, и выставляет его напоказ. У Расина одежда призвана наглядно выявлять состояние тела: когда персонаж виновен, одежда тяготит его тело, когда он в смятении — одежда разлетается, распадается; подразумеваемый смысл этих образов — обнажение тела (Федра, Береника, Юния<sup>20</sup>),

<sup>20</sup> Был прерван сон ее в глухой полночный час,

И как она была красива без прикрас!..

Меж грубых воинов она, полуодета...

(«Британик», II, 2) (Пер. Э. Линецкой)

Позволь мне, грудь твою и плечи я прикрою,

И волосы тебе поправлю, подниму.

(«Береника», IV, 2) (Пер. Н. Рыковой)

Как этих покрывал и этого убора

Мне пышность тяжела средь моего позора!

(«Федра», I, 3) (Пер. О. Мандельштама)

(Мандельштам О. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1973, с. 95).

159

выставление напоказ одновременно и чьей-то (своей или чужой) вины, и собственной соблазнительности, потому что у Расина телесный беспорядок всегда таит в себе шантаж, попытку разжалобить созерцателя (иногда граничащую с разжиганием садистского инстинкта)<sup>21</sup>. Такова скрытая функция всех телесных реакций, столь щедро упоминаемых Расином: заливающая лицо краска, побледнение, резкое чередование того и другого, учащенное дыхание, наконец, слезы, эротическое воздействие которых известно; все это — двусмысленные реальности, совмещающие выражение и действие, поиск защиты и шантаж. Короче,

расиновское смятение — это прежде всего *знак*, то есть сигнал и предупреждение.

Самое эффективное (то есть самое подходящее для трагедии) волнение—то, которое затрагивает главный жизненный центр расиновского человека: его язык <sup>22</sup>. Лишение дара речи (вообще имеющее, по предположениям некоторых авторов, сексуальную основу) — очень частый случай в расиновском мире: оно прекрасно выражает стерильность эротических отношений, их статичность. Желая порвать с Береникой, Тит превращается в афатика: тем самым он одновременно и отходит от Береники и извиняется перед ней; один знак здесь экономно передает два противоположных сообщения — «я слишком люблю Вас» и «я недостаточно люблю Вас». Расстаться с речью — значит расстаться с отношениями силы, расстаться с трагедией: достичь этой границы могут лишь герои крайнего типа (Нерон, Тит, Федра),

<sup>21</sup> Оставь! Вина его — так пусть же насладится

Он этим зрелищем...

(«Береника», IV, 1) (Пер. Н. Рыковой)

<sup>22</sup> Например:

Хотел заговорить — мне голос изменил.

(«Британии», II, 2)

(Пер. Э. Линецкой)

Но с самых первых слов — о, пытка роковая! —

Язык мой путался, немея, застывая.

(«Береника», II, 1) (Пер. Н. Рыковой)

Покинули меня и зрение, и речь...

(«Федра», I, 3) (Пер. М. Донского, с изменением)

160

причем трагедийные партнеры этих героев спешат вернуть их с этой границы назад, так или иначе *вынуждая* их вновь обрести дар речи (Агриппина, Береника, Энона). У немоты есть мимический аналог: обморок или, по меньшей мере, облагороженная разновидность обморока — упадок сил. В любом случае перед нами всегда двуязычный акт: паралич-бегство стремится к отрицанию трагедийного порядка, паралич-шантаж продолжает участвовать в отношениях силы. Поэтому всякий раз, когда расиновский герой выказывает телесное смятение, он выказывает скрытую нелояльность по отношению к трагедии: герой *лукавит* с трагедией. Все эти формы поведения на самом деле стремятся обмануть трагедийную реальность, они представляют собой дезертирство (впрочем, довольно двусмысленное дезертирство, поскольку дезертировать из трагедии — возможно, означает вернуться в мир), симуляцию смерти; они представляют собой парадоксальную смерть, удобную смерть, такую смерть, из которой есть возврат. Разумеется, смятение — привилегия трагического героя, ведь только он вовлечен в отношения силы. Наперсники могут сочувствовать волнению господина, а чаще всего они стараются его успокоить; но они никогда сами не владеют ритуальным языком волнения: служанка не может упасть в обморок. Например: трагический герой не может спать (разве что он чудовище, как Нерон, спящий беспокойным сном). Аркас спит — Агамемнон бодрствует или, точнее, предается тяжелым думам, что еще более показательно (особая форма отдыха, благородная в силу своей тягостности).

В общем, расиновский Эрос сводит тела вместе только затем, чтобы их исказить. От созерцания чужого тела нарушается речь <sup>23</sup>: либо она односторонне деформируется

<sup>23</sup> Разумеется, гипнотическое воздействие чужого тела имеет место и в случаях ненависти. Вот как Нерон описывает свое отношение к Агриппине:

Я с радостью иду, куда влекут желанья, (...)

Грожу и требую — когда ее здесь нет.  
Я весь перед тобой, Нарцисс, как на ладони:  
При ней ни мужества, ни воли нет в Нероне (...)  
Так или иначе, бессильный и немой.  
Пред гением ее сникает гений мой.

(«Британик», II, 2) (Пер. Э. Линецкой)

161

(становится чрезмерно продуманной), либо персонаж ее вовсе лишается. Для расиновского героя всегда остается недостижимым верное поведение в присутствии чужого тела: реальный контакт всегда оборачивается поражением. Так что же, расиновский Эрос никогда не бывает счастливым? Нет, бывает — именно тогда, когда он ирреален. Чужое тело — счастье только тогда, когда оно — мысленный образ; счастливые мгновенья в расиновской эротике — это всегда воспоминания.

### Эротическая «сцена».

Расиновский Эрос выражается исключительно через рассказ. Воображение обязательно имеет ретроспективную направленность, а воспоминание обладает яркостью образа — вот правила, твердо определяющие взаимообмен реального и ирреального. Зарождение любви оформляется в воспоминании как настоящая «сцена»: воспоминание так строго организовано, что оно всегда под рукой, его можно вызвать по желанию едва ли не в любой момент. Так Нерон вновь и вновь переживает миг, когда его сразила любовь к Юнии, Эрифила — тот миг, когда она влюбилась в Ахилла, Андромаха — миг, когда перед ней впервые предстал ненавистный Пирр (ибо ненависть подчинена тем же правилам, что и любовь), Береника заново переживает триумфальное появление Тита, смятенная Федра прозревает в Ипполите *образ* Тесея. Это своего рода транс: прошлое становится настоящим, сохраняя, однако, структуру воспоминания — субъект переживает сцену, не сливаясь с ней и не отчуждаясь от нее. Классическая риторика имела в своем распоряжении особую фигуру для выражения подобной имагинации прошлого: такой фигурой была гипотипоза («*Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants*» \*). Согласно одному из риторических трактатов эпохи, в гипотипозе «образ становится на место предмета»<sup>24</sup>. Вряд ли можно дать лучшее определение тому, что такое фантазм. Действительно, эти эротические

\* Представь себе Пирра, с его сверкающими глазами... (фр.). — Прим. перев.

<sup>24</sup> Lamy B. *La Rhétorique ou l'Art de parler*. 4me éd., revue et augmentée d'un tiers. Amsterdam: Marret, 1699, p. 121.

162

сцены — настоящие фантазмы, вызываемые сознанием для того, чтобы воскресить удовольствие или *горечь* и протекающие по неизменному сценарию. В расиновском театре встречается, впрочем, еще более выраженная форма эротического фантазма: сновидение. Сон Гофолии в чисто сюжетном плане — предупреждение; в мифологическом же плане это ретроспекция: Гофолия здесь попросту вновь переживает Эрос, изначально связывающий ее с отроком (то есть, опять-таки, сцену первого знакомства с Иоасом).

Одним словом, в расиновской эротике реальность постоянно обесценивается, а образ постоянно гипертрофируется: факт оказывается сырьем для воспоминания, воспоминание поглощает жизнь, оно *захватывает*<sup>25</sup>. Преимущество такой ситуации состоит в том, что эротический образ может быть *выстроен*. В расиновском фантазме поражает его красота. Красота эта обусловлена пластическим аспектом фантазма: похищение Юнии, пленение Эрифилы, нисхождение Федры в Лабиринт, торжество Тита и сон Гофолии — подлинные *картины*, то есть они намеренно подчинены нормам живописи. Мало того, что перед нами — продуманные композиции, где расположение всех персонажей и предметов

тщательно определено с учетом общего эффекта. Эти композиции вызывают к интеллектуальному сотворчеству зрителя (и читателя) и, главное, им присуща специфичнейшая характеристика живописи: колорит. Расиновский фантазм более всего напоминает, скажем, картину Рембрандта: в обоих случаях материя организована даже в своей имматериальности, воссоздана сама ее *поверхность*.

Любой расиновский фантазм предполагает — или порождает — некое сочетание света и тени. Первопричина тени — плен. Тирану тюрьма предстает как затененное пространство, погрузившись в которое можно найти отдохновение. Все расиновские пленницы (они есть почти в каждой трагедии) — это девы-заступницы, девы-утешительницы; они даруют мужчине *дыхание* (или, по крайней мере, этого ждет от них мужчина). Солнцеподобный Александр любит в Клеофиле свою

<sup>25</sup> Как я захвачена воспоминаньем чудным!

(«Береника», I, 5)

163

пленницу; блистательный Пирр обретает в Андромахе последний мрак — мрак могилы, которая даст влюбленным одно общее упокоение <sup>26</sup>; для поджигателя Нерона Юния — одновременно и тень, и вода (слезы) <sup>27</sup>; Баязид — теневое существо, заточенное в серале; Митридат отказывается от всех своих военных походов ради одной пленницы, Монины (этот обмен основан на прямо высказанном расчете); дочь Солнца Федра пылает вожделием к Ипполиту, человеку лесной тени; царственный Артаксеркс избирает робкую Есфирь, возвращенную во мраке безвестности; наконец, предметом терзаний Гофолии становится узник храма Элиаким. Всюду и всегда повторяется одно и то же сочетание: беспокойное солнце и благодетельная тень.

Может быть, эта расиновская тень — не столько цвет, сколько субстанция. Тень несет счастье благодаря своей природе, в основе которой лежат однородность и, если так можно выразиться, *распростертость*. Тень — это гладь, ровно раскинутое покрывало. Поэтому если и возможно помыслить счастливый свет, то лишь при условии, что это будет столь же однородная субстанция. Это может быть лишь *дневной свет, свет дня (le jour)*, но никак не солнце. Солнце смертоносно, потому что солнце — это сияние, это событие, а не среда. Тень в данном случае — не сатурническая тема; тень — это тема развязки, тема излияния; тень — это утопия расиновского героя, для которого главное зло — сжатие. Тень к тому же связана с другой изливающейся субстанцией: со слезами. Похититель тени — это также и похититель слез. Для Бри-

<sup>26</sup> Могила для троих оказывается даже могилой для четверых, если учесть сцену, не вошедшую в окончательный текст:

Пирр место Гектора отныне как бы занял.

(«Андромаха», V, 3)

<sup>27</sup> Верна страданию, в глухой тени сокрыта...

(«Британии», II, 2)

Вам от небес даны сокровища на то ли,  
Чтоб вы их погребли в своей земной юдоли?

(«Британик», II, 3) (Пер. Е. Костюкович)

Мне, свыкшейся давно с безвестной темной ночью...

(«Британик», II, 3) (Пер. Э. Линецкой)

164

таника, который, будучи пленником, сам принадлежит тени, слезы Юнии — не более чем свидетельство любви, умопостигаемый знак; для солнцеподобного Нерона эти слезы — нечто иное. Они питают его, подобно редкостным диковинным яствам; они уже не знак, но образ, предмет, освобожденный от собственной

интенции, который ценен сам по себе, одной своей субстанцией, как некая фантазматическая пища.

Напротив, вина Солнца состоит в его прерывности, дискретности. Ежедневный восход Солнца разрывает естественную среду Ночи<sup>28</sup>. Тень может пребывать, то есть длиться, тогда как Солнце обречено на критическое развитие, повторяемое до бесконечности снова и снова (есть природное соответствие между солнечным характером трагедийного климата и временной структурой вендетты, ведь структура эта основана на чистой повторяемости). Рождение Солнца чаще всего совпадает с рождением самой трагедии (которая длится, как известно, один день), поэтому и Солнце, и трагедия, как правило, становятся смертоносными одновременно. Пожар, ослепление, поражение глаз — все это есть сияние: сияние Царей, Императоров. Конечно, если солнце сможет каким-то образом стать равным себе, умерить себя, *устоять*, тогда оно может обрести парадоксальное *со-стояние*: великолепие. Но великолепие не принадлежит к числу собственных свойств света, оно есть состояние материи: существует и великолепие ночи.

### Расиновские «сумерки».

И вот мы в сердцевине расиновского фантазма: в самом соотношении субстанций, составляющих образ, претворена коллизия палача и жертвы, их диалектика. Образ — это конфликт в *живописном*, театрализованном выражении, он воспроизводит реальность через игру антиномических субстанций. Эротическая сцена — это театр в театре. Она стремится

<sup>28</sup> О Солнце, светлый бог, дарящий миру день,  
Зачем развеял ты сегодня ночи тень?

(«Фиваида», I, 1) (Пер. А. Косс)

Не случайно Расин писал из Юзеса в 1662 г.:

И ночи здешние прекрасней ваших дней.

165

*передать* самый напряженный, но и самый трудноуловимый момент борьбы — тот момент, когда сияние вот-вот проникнет в тень. Ибо здесь мы наблюдаем настоящую инверсию общеупотребительной метафоры: в расиновском фантазме свет не тонет во мраке, мрак ничего не поглощает. Происходит обратное: мрак пронизывается светом, тень разрушается, сопротивляется и капитулирует. Именно эта напряженная неопределенность, этот крохотный миг, когда солнце окружает ночь (тем самым *делая ночь видимой*), но еще не разрушает ее — этот миг и составляет то, что можно назвать расиновскими *сумерками*. Светотень — опора распознавания образов<sup>29</sup>, дешифровки; расиновские *сумерки* как раз и представляют собой картину и вместе с тем театр — если угодно, живую картину — то есть застывшее движение, открытое для бесконечно возобновляющихся прочтений. Большие расиновские картины<sup>30</sup> всегда воспроизводят эту великую мифологическую (и театральную) битву тени и света<sup>31</sup>: с одной стороны, ночь, тени, прах, слезы, сон, безмолвие, робкая кротость, непрерывное пребывание; с другой стороны — резкость и пронзительность: оружие, орлы, фасции, факелы, знамена, крики, сверкающие одежды, лен, пурпур, золото, сталь, костер, пламя, кровь. Между этими двумя классами субстанций происходит взаимодействие, которое грозит перерасти во взаимообмен, чего, однако, никогда не случается; это взаимодействие можно определить словами «контрастное взаимовыделение»: (Расин употребляет в этом случае именно глагол *выделять* (*relever*)<sup>32</sup>. Такое взаимовыделение и составляет формообразующий акт расиновских *сумерек*.

<sup>29</sup> Kuhn R. *Phénoménologie du Masque à travers le test de Rorschach*. Bruges: Desclée de Brouwer, 1957.

<sup>30</sup> Вот эти картины:

Похищение Юнии («Британик», II, 2).  
Торжество Тита («Береника», I, 5).  
Преступный Пирр («Андромаха», I, 5).  
Пленение Эрифилы («Ифигения», II, 1).  
Сновидение Гофолии («Гофолия», II, 5).

<sup>31</sup> По-иному эта мифологическая битва обрисована в расиновских *морских картинах*, изображающих горящие корабли.

<sup>32</sup> И взор покорностью столь дивно выделялся...

(«Британик», II, 2)

166

У Расина мы обнаруживаем то, что можно назвать фетишизацией человеческих глаз <sup>33</sup>. Понятно, откуда берется такая фетишизация. Глаза по своей природе — это свет, предаваемый тени: глаза, потускневшие в заточении, затуманенные слезами. Идеальное обличье расиновских *сумерек* — залитые слезами глаза, обращенные к небу <sup>34</sup>. Этот жест неоднократно воспроизводился в живописи как символ поругаемой невинности. У Расина он, бесспорно, сохраняет указанное значение, но здесь приобретает еще и особый смысл, сугубо субстанциальный: свет очищается водой, утрачивает свое направленное сияние, расплывается, становится благодетельным покрывалом. И более того: само восходящее движение означает здесь, возможно, не столько сублимацию, сколько воспоминание о земле, о темноте, из которой вышли эти глаза; движение тогда оказывается схваченным во всей своей протяженности, изысканно-парадоксальным образом оно представляет нам обе стороны, участвующие в конфликте — и в удовольствии.

Теперь мы можем понять, почему подобная картина обладает способностью травмировать: как воспоминание, она внеположна герою, но она представляет ему конфликт, в который он непосредственно вовлечен на правах объекта. Расиновские *сумерки* образуют настоящую *фотогению* — не только потому, что объект здесь очищен от инертных элементов и все в нем блестит или угасает, то есть означает; но еще и потому, что, преподносясь как картина, *сумерки* раздваивают действителя-тирана (или действителя-жертву), превращают его в зрителя, позволяют ему до бесконечности возобновлять перед собственными глазами один и тот же садистский (или мазохистский) акт. В этом раздвоении заключается вся расиновская эротика. Нерон, чей Эрос

<sup>33</sup> Этой проблемы касаются Ж. Мей (May G. D'Ovide à Racine, P.: P.U.F.; New Haven: Yale University Press, 1949) и Ж. Помье (Pommier J. Aspects de Racine. P.: Nizet, 1954).

<sup>34</sup> Взгляд возведя горе, наполненный слезами...

(«Британик», II, 2)

Слезами жаждала умилоствить небо.

(«Есфирь», I, 1)

167

носит чисто имагинативный характер <sup>35</sup>, непрерывно разыгрывает в воображении одну и ту же сцену, участниками которой являются он и Юния. В этой сцене Нерон выступает и действителем, и зрителем. Эта сцена срежиссирована им вплоть до малейших *накладок*, вплоть до его же собственных упущений, когда, например, он получает удовольствие от того, что запаздывает попросить у Юнии прощения за вызванные им слезы (в реальности невозможно было бы гарантировать столь точно отмеренную задержку) <sup>36</sup>. Благодаря воспоминанию, Нерон получает в свое распоряжение объект, одновременно и вполне подвластный ему и по-прежнему непокорный. Если Нерону воображение позволяет свободно регулировать ритм любви, то Эрифилла использует воображение, чтобы избавить

образ возлюбленного от эротически нейтральных элементов: из всего облика Ахилла ей вспоминается (но зато постоянно) лишь окровавленная рука, овладевшая ею; фаллическая природа этой руки, я думаю, достаточно очевидна<sup>37</sup>. Таким образом, расиновская картина — это всегда настоящий анамнез: герой все время пытается докопаться до источника своего поражения, но, поскольку этот-то источник и доставляет герою удовольствие, герой замыкается в прошлом. Эрос для героя — ретроспективная сила: образ бесконечно повторяется, но никогда не преодолевается.

#### **Основополагающее отношение.**

Итак, мы снова пришли к тому человеческому отношению, опосредованном

<sup>35</sup> Его мучения вообразить мне сладко.

*(«Британик», II, 8)*

<sup>36</sup> ... Потом в своем покое

Тот образ неземной я видел пред собою —  
И сколько произнес восторженных речей!  
Скажу ли? По душе мне даже слез ручей,  
Что льет из-за меня. Хотел просить прощенья,  
Но робко умолкал...

*(«Британик», II, 2) (Пер. Э. Линецкой)*

<sup>37</sup> Виновник бед моих, отчизны покоритель,

Чья длань кровавая похитила меня {...}

И в руки жадные свирепому врагу  
Попалась я. В тот миг я сразу помертвела,  
Затмился свет в глазах, оледенело тело.  
Я стала словно труп, недвижимый и немой.  
Потом очнулась я, и взор туманный мой  
Увидел, что рука кровавая злодея  
Мой стан сжимает. Я, очей поднять не смея,  
Старалась избегать, как смерти, как огня,  
Ужасных глаз того, кто полонил меня.

*(«Ифигения», II, I) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изменениями)*

Ифигения прекрасно угадывает — и это звучит поразительно в устах столь добродетельной девушки — подлинную природу любовной травмы у Эрифилы. Ревность и впрямь обостряет ее интуицию:

О, да, коварная, его вы полюбили!  
Картина буйств его, что вами создана,  
И длань, которая в крови обагрена,  
Те смерти, тот Лесбос, тот пепел и то пламя —  
Все в память врезала любовь, играя вами.

*(«Ифигения», II, 5) (Пер. Е. Костюкович)*

168

которого является эротика. Этот конфликт имеет у Расина основополагающее значение, мы находим его во всех расиновских трагедиях. Речь идет вовсе не о любовном конфликте, где двое противостоят друг другу потому, что один любит, а другой не любит. Первоосновное отношение — отношение власти, любовь лишь *проявляет* его. Это отношение настолько обобщенное, настолько строгое, что я смело решаюсь представить его в виде двойного уравнения:

А обладает полной властью над В.

А любит В, но В не любит А.

Но надо еще раз подчеркнуть, что отношения любви покрываются отношениями власти. Любовные отношения куда более текучи: они могут быть замаскированными

(Гофолия и Иоас), проблематичными (нельзя поручиться, что Тит любит Беренику), умиротворенными (Ифигения любит своего отца) или перевернутыми (Эрифилла любит своего властителя). Напротив, отношения власти устойчивы и эксплицитны. Они касаются не только одной человеческой пары на протяжении одной трагедии<sup>38</sup>; они могут фрагментарно проявляться

<sup>38</sup> Вот главные пары, связанные отношением силы (возможны и Другие, эпизодические дуэты): Креон и Антигона. — Таксил и Ариана. — Пирр и Андромаха. — Нерон и Юния. — Тит и Береника (отношение проблематичное, или разъединенное). — Роксана и Баязид. — Митридат и Монима. — Агамемнон и Ифигения (умиротворенное отношение). — Федра и Ипполит. — Мардохей и Есфирь (умиротворенное отношение). — Гофолия и Иоас. — Это *полноценные* пары, предельно индивидуализированные (насколько это допускает сама природа фигуры). Но и когда отношения силы более диффузны, они сохраняют основополагающее значение (Греки — Пирр, Агриппина — Нерон, Митридат и его сыновья, боги и Эрифилла, Мардохей и Аман, Бог и Гофолия).

169

то там, то здесь; мы находим эти отношения в разнообразных формах, иногда развернутых, иногда редуцированных, но всегда опознаваемых. Например, в «Баязиде» отношение власти раздваивается: Мурад обладает полной властью над Роксаной, которая обладает полной властью над Баязидом; в «Беренике», напротив, двойное уравнение разъединяется: Тит обладает полной властью над Береникой (но не любит ее); Береника любит Тита (но не имеет над ним никакой власти): именно такое разложение ролей на два разных лица и не дает этой пьесе развиваться в настоящую трагедию. Таким образом, второй член уравнения выступает функцией первого: театр Расина — не любовный театр; тема Расина — применение силы в условиях, как правило, любовной ситуации (но не обязательно в таких условиях: вспомним Амана и Мардохея). Всю эту ситуацию в целом Расин определяет словом *насилие (violence)*<sup>39</sup>. Театр Расина — это театр насилия.

Взаимные чувства А и В не имеют иного основания, кроме исходной ситуации, в которую А и В помещены силою некоей *petitio principii* \*, произволом поэтического акта творения: один властвует, другой подчиняется, один — тиран, другой — пленник. Но эти отношения ничего бы не дали, если бы они не дополнялись настоящей смежностью: и А, и В заперты в одном и том же месте. В конечном счете, трагедию образует трагедийное пространство. За вычетом этого *установления* конфликт всегда остается совершенно не мотивированным: уже в «Фиваиде» Расин уточнил, что видимые пружины конфликта (в данном случае общая жажда власти) иллюзорны; все это — апостериорные «рационализации». Чувство к другому направлено на сущность другого, а не на атрибуты: именно своей ненавистью друг к другу расиновские партнеры утверждают друг перед дру-

<sup>39</sup> Насилие — «принуждение, применяемое к кому-либо, дабы заставить его делать то, что он делать не хочет».

\* *Petitio principii* (лат.) — Предвосхищение основания. — *Прим. перев.*

170

гом свое бытие. Этеокл ненавидит не гордыню Полиника, а самого Полиника. Место (смежность или иерархия) немедленно обращается в сущность: другой отчуждает меня просто тем, что другой *здесь*. Для Амана мучительно видеть Мардохея неподвижно стоящим у дворцовых врат; Нерон не может вынести, чтобы его мать *физически* находилась на том же троне, что и он. Кстати говоря, именно это *здесь-бытие* партнера уже чревато убийством: упорно сводимые к состоянию невыносимой пространственной стесненности, человеческие отношения могут быть

просветлены только посредством очищения; надо освободить место от того, что его занимает, надо расчистить пространство: другой — это упрямое тело, надо либо овладеть им, либо уничтожить его. Радикальность трагедийной развязки обусловлена простотой исходной проблемы: кажется, вся трагедия заключена в вульгарной фразе *на двоих места нет*. Трагедийный конфликт — это кризис пространства.

Пространство замкнуто, поэтому отношение статично. Вначале все благоприятствует А, поскольку В оказался в его власти, а именно В ему и нужен. И, в каком-то смысле, большинство трагедий Расина представляют собой неосуществившиеся изнасилования: В ускользает от А только благодаря вмешательству смерти, преступления, несчастного случая или ценой изгнания; когда трагедия приводит к отказу от притязаний («Митридат») или примирению («Есфирь»), этому сопутствует смерть тирана (Митридат) или искупительная жертва (Аман). Совершение убийства оттягивается потому, что перед убийцей возникает затруднительная альтернатива: А должен выбирать между умерщвлением во всей его неприглядности и невозможным великодушием; в соответствии с классической сартровской схемой, А хочет насильственно завладеть свободой В; иначе говоря, он стоит перед неразрешимой дилеммой: если он овладеет, он уничтожит — если он признает, он будет фрустрирован; он не в силах выбрать между абсолютной властью и абсолютной любовью, между изнасилованием и самоотречением. Изображением этой парализованности и является трагедия.

Хороший пример вышеописанной диалектики бессилия дают долговые отношения, связующие большинство

171

расиновских пар. Признательность, витающая сперва в сферах самой возвышенной морали («Я всем обязан Вам», — говорит расиновский подданный своему тирану), оборачивается жестокой мукой и смертельной опасностью. Мы знаем, какую роль в жизни Расина играла неблагодарность (Мольер, Пор-Рояль). Расиновский мир пропитан бухгалтерией; здесь все время подсчитывают услуги и обязательства: например, Нерон, Тит, Баязид обязаны *своей жизнью* Агриппине, Беренике, Роксане: жизнь В является и фактически, и по праву собственностью А. Но *именно* потому, что долговые отношения обязательны — *поэтому* они и нарушаются. Нерон убьет Агриппину именно *за то*, что он обязан ей тронem. Математически выводимая необходимость быть признательным определяет место и время бунта: неблагодарность — вынужденная форма свободы. Конечно, не всякий герой у Расина смело решается на открытую неблагодарность. Тит обставляет свою неблагодарность массой церемоний. Неблагодарность так трудно дается потому, что она — акт жизненной важности, она затрагивает самую жизнь героя. Дело в том, что прообраз расиновской неблагодарности — сыновняя неблагодарность: герой должен быть признателен тирану точно так же, как ребенок должен быть признателен родителям, давшим ему жизнь. Но, тем самым, быть неблагодарным — значит родиться заново. Неблагодарность здесь — это настоящие роды (впрочем, неудачные роды). По своей внутренней форме обязательство — это путы, связывающие человека (об-язательство), то есть, согласно Расину, самое невыносимое, что может быть; разорвать эти путы можно только ценой сильного потрясения, катастрофического взрыва.

### **Методы агрессии.**

Таково отношение власти: это настоящая функция. Тиран и подданный связаны друг с другом, живут друг другом, они черпают свое бытие из своего положения по отношению к другому. Иначе говоря, это отнюдь не отношение вражды. У Расина никогда нет соперничества в том ритуальном смысле, который это слово могло иметь в феодальном мире или даже еще у Корнелия. Единственный рыцарственный

герой расиновского театра — Александр Великий (он сам

172

описывает, с каким гурманством он разыскивает «достойного врага»<sup>40</sup>), но Александр — не трагический герой. Некоторые враги договариваются между собой быть врагами, то есть они одновременно и сообщники. Борьба здесь — не открытый бой, а сведение счетов: речь идет об игре на уничтожение.

Все агрессивные действия А имеют целью навязать В небытие. Это попытки превратить жизнь другого в жизнь нулевой величины, заставить существовать, т. е. длиться, отрицание жизни другого. Это стремление непрерывно похищать у В его существо и сделать это обокраденное состояние новым существом В. Например, А целиком создает В, извлекает его из небытия, а затем по своему желанию погружает его обратно в небытие (так поступает Роксана с Баязидом<sup>41</sup>). Или же А вызывает у В кризис самоидентичности: трагедийное давление по преимуществу состоит в том, чтобы вынудить другого задать себе вопрос: *кто я?* (Эрифилла, Иоас). Или же А обрекает В на отраженное существование; известно, что тема зеркала или двойника — это всегда тема фрустрации; эта тема в изобилии присутствует у Расина: Нерон есть отражение Агриппины<sup>42</sup>, Антиох —

<sup>40</sup> Да, Пора я искал, но что б ни говорили,  
Я вовсе не желал обречь его могиле.  
Не скрою, был я рад вновь обнажить клинок.  
Гром доблестных побед меня сюда привлек.  
Молва о том, что Пор прослыл непобедимым,  
Оставить не могла меня невозмутимым.

(«Александр Великий», IV, 2)

(Пер. Е. Баевской, с изменениями)

<sup>41</sup> Забыл, что жизнь твоя в моей пока что власти  
И, если бы к тебе я не питала страсти,  
Которую теперь отказ твой оскорбил,  
Давно бы ты убит и похоронен был?

(«Баязид», II, 1) (Пер. Л. Цывьяна)

Я извлекла тебя из тьмы небытия;  
Ступай в нее назад!..

(«Баязид», II, 1)

<sup>42</sup> Те времена прошли, когда, любимый всеми,  
Слагал на плечи мне забот и власти бремя  
Мой юный сын Нерон, и этому был рад.  
Тогда я во дворец могла призвать сенат,  
Тогда, незримая, всем правила умело...

(«Британик», 1,1) (Пер. Э. Линецкой)

173

отражение Тита, Аталида — отражение Роксаны (кроме того, у Расина существует особый предмет, выражающий эту зеркальную зависимость — *завеса*: А скрывается за завесой, подобно источнику зеркального изображения, который, как кажется, скрыт за зеркалом). Или же А взламывает оболочку В, действуя как при полицейской акции: Агриппина хочет овладеть секретами сына; Нерон просвечивает Британика насквозь, превращает его в абсолютную прозрачность; даже Арикия хочет вскрыть тайну девственности Ипполита, подобно тому, как вскрывают скорлупу<sup>43</sup>.

Как видим, речь все время идет отнюдь не столько о кражах, сколько о фрустрациях (именно здесь можно было бы говорить о расиновском садизме): А дает, чтобы вновь отнять, — вот главный метод агрессии А. А хочет навязать В попытку прерванного наслаждения (или прерванной надежды). Агриппина не дает

умирающему Клавдию увидеть слезы сына; Юния ускользает от Нерона в тот самый миг, когда он уже считает, что крепко держит ее в своих руках; Гермiona наслаждается тем, что ее присутствие мешает Пирру соединиться с Андромахой; Нерон заставляет Юнию отвергнуть Британика и т. д. Расиновскому человеку мешают даже страдать, и это, быть может, главная претензия героя к небесным силам: он не может твердо положиться даже на свое несчастье — именно за это Иокаста горько упрекает богов <sup>44</sup>. Этот принцип обманутых ожиданий получает

<sup>43</sup> Вот если бы согнуть негнущуюся волю!  
Неуязвимый дух пронзить стрелой скорбей!  
Навек сковать того, кто не знавал цепей!..  
Победа над каким героем знаменитым  
Сравнится с торжеством любви над Ипполитом?  
*(«Федра», II, 1) (Пер. М. Донского)*

Федра же любит Ипполита совершенно другой любовью; любовный порыв становится у нее позитивно окрашенным, материнским: она хочет сопровождать Ипполита в Лабиринте, стать вместе с ним (а не вопреки ему) восприемницей тайны.

<sup>44</sup> (О Небе:)  
Так, вечно гневное, жестокости полно.  
Под мнимой кротостью усилит месть оно;  
Смягчит гонения, чтоб отягчить сторицей;  
Длань отведет на миг, чтоб пуще разъяриться.  
*(«Фиваида», 111, 3) (Пер. А. Косс)*

174

самое полное выражение в сне Гофолии: Гофолия простирает руки к матери, чтобы обнять ее, но в объятиях у нее оказывается лишь отвратительное ничто <sup>45</sup>. Фрустрация может быть также связана с отвлечением, с кражей, с незаконным присвоением: Антиох, Роксана принимают на свой счет знаки любви, к ним не относящейся.

Универсальное орудие всех этих уничтожающих операций — Взгляд. Вперить взор в другого — значит дезорганизовать другого и зафиксировать его в этом дезорганизованном состоянии, то есть удержать другого в самом существе его ничтожества, его недействительности. Ответная реакция В целиком содержится в слове, которое здесь воистину является оружием слабого. Именно *выговаривая* свое несчастье, подданный пытается поразить тирана. Первый метод агрессии В — жалоба. Подданный пытается утопить тирана в жалобе. Это жалоба не на несчастье, а на несправедливость; расиновская жалоба всегда горделива и требовательна, основана на незапятнанной совести; человек жалуется, чтобы востребовать, но требует, не бунтуя; при этом он скрытым образом призывает в свидетели Небо, то есть тиран превращается в объект под взглядом Божиим. Жалоба Андромахи — образец всех этих расиновских жалоб, усеянных косвенными упреками и скрывающих агрессию под оболочкой причитания.

Второе оружие подданного — угроза погибнуть. Парадокс состоит в том, что поражение — организующая идея трагедии, и однако же высшая форма поражения — смерть — никогда не воспринимается участниками трагедии всерьез. Смерть здесь — просто имя, часть речи, аргумент в споре. Зачастую смерть — не более чем способ обозначить абсолютное выражение того или иного чувства, сверхпревосходная степень, фанфаронское словечко. Легкость, с какой персонажи трагедии оперируют понятием смерти (они гораздо чаще возвещают смерть, чем умирают на самом деле), указывает на еще инфан-

<sup>45</sup> Простерла руки я, спеша ее обнять,

Но с трепетом узрел мой взор, к ней устремленный,  
Лишь ноги, кисти рук и череп оголенный  
В пыли, впитавшей кровь и вязкой, словно слизь,  
Да псов, которые из-за костей дрались.

(«Гофолия», II, 5) (Пер. Ю. Корнеева)

175

тильную, незрелую стадию человеческого развития; всю эту похоронную риторику следует соотнести с максимой Киркегора: *«Чем выше ставится человек, тем страшнее смерть»*. Трагедийная смерть не страшна, чаще всего это пустая грамматическая категория. Причем она противостоит *умиранию*: у Расина есть только одна смерть-длительность — смерть Федры. Все прочие смерти — это, по сути, инструменты шантажа, орудия агрессии.

Имеется, во-первых, гибель, которую ищут. Это как бы стыдливое самоуничтожение, ответственность за которое перелagается на случай, на внешнюю угрозу, на небесные силы. Такая смерть совмещает привлекательные черты воинского подвига и отсроченного самоубийства. Антиох и Орест годами ищут смерть в битвах и на морях; Аталида угрожает Баязиду, что выдаст себя Роксане; Кифарес хочет искать гибели на поле брани, решив, что ему не суждено соединиться с Монимой, и т. д. Менее явную разновидность «искомой гибели» представляет собой та несколько таинственная кончина, к которой, в силу загадочных патологических процессов, приводит нестерпимое страдание. Такая смерть занимает промежуточное место между болезнью и самоубийством<sup>46</sup>. На самом деле, трагедия проводит различие между смертью-избавлением и подлинной смертью: герой хочет умереть, чтоб разорвать тягостную ситуацию, и это желание он уже и называет смертью. Поэтому трагедия становится примером странного миропорядка, где о чьей-то смерти говорят во множественном числе<sup>47</sup>.

Но самая частая трагедийная смерть (потому что самая агрессивная) — разумеется, самоубийство. Самоубийство — это прямой выпад в сторону угнетателя, это самая впечатляющая демонстрация лежащей на угнетателе ответственности, это либо шантаж, либо наказание<sup>48</sup>. Теория самоубийства открыто (и еще чуть наивно)

<sup>46</sup> Есть долг, и я пойду стезей его отважно,  
А выживу иль нет — не так уж это важно.  
(«Береника», II, 2) (Пер. Н. Рыковой)

<sup>47</sup> Me feront-ils souffrir tant de cruels trépas,  
Sans jamais au tombeau précipiter mes pas?  
(«Thébaïde», III, 2).

<sup>48</sup> У самоубийства есть риторический эквивалент: эпитроп. Это риторическая фигура, посредством которой иронически призывают противника творить зло.

176

изложена Креонтом (в «Фиваиде»): самоубийство есть проба сил, и в этом смысле необходимым продолжением самоубийства является ад; пребывание в аду позволяет пожать плоды самоубийства, позволяет обеспечить продолжение страданий партнера, позволяет вновь преследовать возлюбленную и т. д.<sup>49</sup>. Ад позволяет *значению* человека пережить самого человека, а это — важнейшая трагедийная цель. Соответственно этой цели даже подлинная смерть в трагедии никогда не бывает немедленной: герою всегда дается время, чтобы *высказать* свою смерть; в противоположность киркегоровскому герою, классический герой никогда не исчезает, не сказав *последнего слова* (реальная же смерть, смерть внетеатральная, требует, наоборот, неправдоподобно короткого времени). Агрессивная природа

самоубийства сполна проявляется в том субституте самоубийства, который находит Юния: становясь весталкой, Юния умирает для Нерона, и только для Нерона — это чисто избирательная смерть, нацеленная только против тирана, несущая фрустрацию ему одному. И, в конечном счете, единственная подлинная смерть в трагедии — это смерть посылаемая, то есть убийство. Когда Гермiona посылает смерть Пирру, Нерон — Британику, Мурад (или Роксана) — Баязиду, Тесей — Ипполиту, смерть перестает быть абстракцией: это уже не слова, возвещающие, воспевающие или заклинающие смерть; это — предметы, реальные, зловещие, витающие в трагедии с самого ее начала: яд Нерона, удавка чернокожего Орхана, царская повязка Монины, колесница Ипполита; трагедийная смерть всегда направлена на другого — необходимый ее признак состоит в том, что ее *приносят*.

К этим главным средствам нападения (фрустрация, шантаж) следует еще прибавить вербальную агрессию.

<sup>49</sup> Но пусть не мил тебе я буду и в аду,  
Пусть сохранишь ко мне ты вечную вражду;  
Пусть непрощенною останется обида —  
Я следом за тобой сойду во мрак Аида,  
И вечно там, где ты, пребудет тень моя.  
И докучать тебе не перестану я.  
Измучат иль смягчат тебя мои моления,  
Но в смерти ты уже не сыщешь избавленья.

(«Фиваида», V, 6) (Пер. А. Косс)

177

Это целое *искусство*, которым равно владеют и палач, и жертва. Расиновское *ранение*, разумеется, возможно лишь постольку, поскольку трагедия предполагает безоглядное доверие к языку; слово здесь наделено объективной силой, как в культурах так называемых «примитивных» обществ: слово подобно удару бича. Здесь очевидны два процесса, внешне противоположенных, но одинаково вызывающих ранение: либо слово обнажает нестерпимую ситуацию, то есть магическим образом делает эту ситуацию существующей; так происходит в тех многочисленных случаях, когда *невинное* слово наперсника указывает на скрытое неблагополучие <sup>50</sup>; либо же речь намеренно притворна, произнесена со злым умыслом: возникающая в этом случае дистанция между спокойной вежливостью слова и желанием ранить характеризует типично расиновскую жестокость — холодность палача <sup>51</sup>. Движущая сила всех этих выпадов — конечно же, воля к унижению партнера; цель всегда одна: *разладить* другого, *расстроить* его и тем самым восстановить непререкаемое отношение силы, довести до максимума дистанцию между властью тирана и подчиненностью жертвы. Внешнее выражение этой вновь обретае-

<sup>50</sup> Например, Дорида говорит Эрифиле о ее (Эрифилы) сопернице:

Ведь Ифигения безмерно к вам добра,  
Она лелеет вас как нежная сестра.

(«Ифигения», II, 1)

(Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

Другой пример: столкнувшись с холодностью Агамемнона, решившегося принести дочь в жертву, Ифигения говорит:

...Неужто вы боитесь

Вспомнить хоть на миг о том, что вы — отец?

(«Ифигения», II, 2)

Субстанциальное всемогущество имени (Ипполит) наиболее очевидно в «Федре» (I, 3).

<sup>51</sup> Например, Клитемнестра говорит Эрифиле, которую она подозревает в соблазнении Ахилла:

Но вас, сударыня, никто не понуждает  
За нами следовать. Вас ныне ожидает  
Кров, много более приятный, чем у нас...

*(«Ифигения», II, 4) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изменениями)*

178

мой стабильности власти — *триумф*. Слово это в данном случае не слишком удалено от своего античного смысла: вознаграждением победителю служит возможность *созерцать* своего партнера разбитым, сведенным к состоянию объекта, вещи, распластанной перед взором, поскольку в расиновской системе категорий зрение — самая могущественная способность человека <sup>52</sup>.

### **Неопределенно-личная конструкция.**

Особенность отношения власти — и, может быть, предпосылка наблюдаемого нами развития расиновской «психологии» в сторону мифа — состоит в том, что это отношение функционирует в отрыве не только от какого бы то ни было общества, но и от какого бы то ни было общения. Расиновская пара (палач и жертва) ведет свою борьбу в безлюдном, пустынном универсуме. Вероятно, эта-то отвлеченность и способствовала распространению легенды о театре чистой страсти; Наполеон не любил Расина потому, что видел в нем слащавого живописца амурных томлений. Чтобы измерить все одиночество расиновской пары, достаточно вспомнить Корнеля (в который раз обращаясь к этой вечной параллели): у Корнеля мир (понимаемый как более широкая и диффузная реальность, нежели просто общество) окружает трагедийную пару самым непосредственным и настоящим образом: мир есть препятствие или вознаграждение, короче,

<sup>52</sup> Смотрел, как я бледна от мук и от скорбей,  
Чтоб над моей бедой смеяться  
вместе с ней. *(«Андромаха», IV, 5)*

*(Пер. Е. Костюкович)*

За униженья я себя вознагражу.

Когда сопернице, ликуя, покажу  
Ее любимого безжизненное тело,  
Увижу, как она от горя помертвела.

Ее отчаянье согреет душу мне... *(«Баязид», IV, 5)*

*(Пер. Л. Цывьяна)*

Злодея увидеть мне хочется самой,

Его смятением упиться и позором. *(«Баязид», IV, 6)*

*(Пер. Л. Цывьяна, с изменением)*

179

мир есть значимая величина. У Расина же трагедийное отношение не имеет отзвука извне, оно существует в искусственно созданном вакууме, оно замкнуто само на себя: оно *глухое*. Каждого из двух касается лишь другой — то есть он сам. Слепота расиновского героя по отношению к другим почти маниакальна: ему кажется, что все происходящее в мире имеет в виду лично его; все искажается и превращается в нарциссическую пищу: Федра считает, что Ипполит влюблен во всех на свете, *кроме* нее самой; Аману кажется, что весь мир склонился перед ним, *кроме* Мардохея; Орест полагает, что Пирр собирается жениться на Гермione нарочно, чтобы Гермione не досталась ему, Оресту; Агриппина уверяет себя в том, что Нерон преследует *именно* тех, кого поддерживает она; Эрифиле думает, что боги благоприятствуют Ифигении единственно для того, чтобы мучить ее, Эрифилу.

Таким образом, по отношению к герою мир предстает почти недифференцированной массой: греки, римляне, янычары, предки, Рим, государство, народ, потомки — все эти общности не имеют никакой политической

реальности; это некие объекты, предназначение которых — эпизодически, в зависимости от требований момента, устрашать или оправдывать героя, поддавшегося устрашению. Функция расиновского мира — вынесение приговоров: мир *наблюдает* за героем и постоянно грозит герою осуждением, поэтому герой живет в паническом страхе перед тем, *что станут говорить*. Почти все уступают этому страху (Тит, Агамемнон, Нерон); и только Пирр, самый независимый из расиновских героев, преодолевает свой страх. Мир для расиновских героев — угроза, страх, мертвый груз, безлика санкция, которая окружает их, фрустрирует их; мир — это нравственный фантазм, внушающий ужас, что, однако, не мешает использовать его при необходимости в собственных интересах (так действует Тит, добываясь отъезда Береники), и, кстати говоря, именно это двуличие составляет сущность «нечистой совести» в театре Расина <sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Кажется, и сам Расин всю жизнь (за исключением двух последних лет) ощущал мир как общественное мнение: он сформировал себя под взглядом сильных мира сего и всегда писал с нескрываемой целью обратить на себя этот взгляд.

180

Словом, мир для расиновского героя — это общественное мнение, одновременно и террор, и алиби <sup>54</sup>.

Неудивительно, что анонимность мира, его неразличенность, его сугубая усеченность (мир есть *голос*, и ничего больше) находят наилучшее выражение в неопределенных грамматических конструкциях, во всех этих ни к чему не обязывающих местоимениях (*on, ils, chacun*)\*, которые непрерывно напоминают бесчисленными оттенками, что расиновский герой — это одиночка во враждебном мире, о точном наименовании которого он не желает задумываться; неопределенно-личное местоимение *on* обволакивает героя, сдавливает его, но кто эти самые *on* — неизвестно; *on* — это грамматическое обозначение агрессивной силы, которую герой не может или не хочет локализовать. Более того, при помощи местоимения *on* герой нередко обвиняет своего партнера: анонимность упрека позволяет упрочить позицию героя. В расиновской системе спряжения категория лица наполняется совершенно особым смыслом: *я* всегда предельно гипертрофировано, раздуто, готово лопнуть и разлететься на куски (например, в монологе); *ты* — лицо-агрессор и объект открытого контрнаступления (*Коварный!*); *он* — лицо обманутых надежд, лицо дистанцирования, это лицо используется в ту минуту, когда о любимом существе начинают говорить с напускной холодностью, прежде чем прямо идти на него войной (*неблагодарный*); *вы* — парадное лицо, лицо признания в чувствах или скрытого нападения (*Сударыня*); наконец, *они* или *on* обозначают, как мы видели, рассредоточенную агрессию <sup>55</sup>. В расиновской системе спряжения отсутствует

<sup>54</sup> У Корнеля окружающий мир — такой заметный, столь высоко ценимый — никогда не предстает в виде общественного мнения. Достаточно сравнить тон корнелевского Тита с тоном расиновского Тита:

Быть вашим навсегда — нет чести выше этой (...) И пусть господствует над Римом кто захочет!

(«Тит и Береника», III, 5)

\* *On* — неопределенно-личное местоимение, не имеющее аналога в русском языке; *ils* 'они', *chacun* 'каждый'. — *Прим. перев.*

Обращенная к Гермione мольба Андромахи (III, 4) позволяет на небольшом пространстве увидеть целую изощренную игру местоимений:

181

только одно лицо: *мы*. Расиновский мир необратимо расколот: местоимение-посредник здесь неизвестно.

## Раскол.

Здесь надо напомнить, что раскол — основополагающая структура трагедийного универсума. Более того, раскол — это отличительный знак, привилегия трагедии. Внутренне расколотым может быть лишь трагический герой: наперсники и челядь никогда не взвешивают «за» и «против»; они продумывают разнообразные действия, но не альтернативы. Расиновский раскол — это всегда раскол надвое, третьего здесь никогда не дано. Это простейшее разделение, несомненно, воспроизводит христианскую идею<sup>56</sup>; но, если говорить о Расине как светском писателе, в нем нет манихейства, бинарная оппозиция здесь — чистая форма: важна сама дуальная функция, а не ее члены. Расиновский человек раздираем не между добром и злом: он просто раздираем, и этого достаточно. Его проблема лежит на уровне структуры, а не на уровне личности<sup>57</sup>.

Наиболее очевидным образом раскол проявляется в сфере *я*. *Я* чувствует, что находится в постоянной борьбе с самим собой. Любовь здесь оказывается катализатором

*Сударыня, куда вы?*: церемонность и иронический выпад.

*Несчастную вдову*: Андромаха объективируется, чтобы доставить удовлетворение Гермione.

*Сердце, готовое во власть отдаться ваших чар* — превращает Пирра в нейтральный, отдаленный объект, не связанный с Андромахой.

*Как любим мы детей* — тактический прием: апелляция ко всемирной общности матерей.

*Когда его отнять и погубить хотят* — подразумеваются, но не называются греки, мир (используется неопределенно-личное местоимение *он*).

<sup>56</sup> См., например, 7-ю главу Послания к Римлянам, переложенную Расином в духовное песнопение:

Во мне сошлись на битву двое.

О, Боже, где найду покой?

(«*Духовные песнопения*», 3) (Пер. М. Гринберга) Цит. по: Мориак Ф. Жизнь Жана Расина; Нерваль Ж. де. Исповедь Никола; Виньи А. де. Стелло, или Синие демоны. М.: Книга, 1988, с. 94.

Надо ли напоминать что раскол — первая характеристика невротического состояния: «я» всякого невротика раздроблено, и поэтому его отношения с реальностью ограничены (N u n b e r g Н. *Principes de psychanalyse*. P.: P.U.F., 1957).

182

ром, который ускоряет кристаллизацию обеих половин. Раскол требует выражения и обретает его в монологе. Расиновский монолог обязательно членится на две противоположные части (*Ах, нет... Но что я?..* и т. д.); он представляет собой переживание раскола через слово, а не подлинное размышление<sup>58</sup>. Дело здесь в том, что герой всегда чувствует, что он *двигаем* некоей внеположной ему потусторонней, далекой и страшной силой, чьей игрушкой он себя ощущает. Эта сила может расколоть даже время его личности, может отнять у него даже память<sup>59</sup>, и эта сила достаточно могущественна, чтобы вообще *перевернуть* его существо, например, заставить его перейти от любви к ненависти<sup>60</sup>. Следует добавить, что раскол — нормальное состояние расиновского героя; герой обретает внутреннее единство лишь в моменты экстаза, парадоксальным образом именно тогда, когда он *вне себя*: гнев сплавляет воедино это разорванное я<sup>61</sup>.

Естественно, раскол распространяется не только на я, но и на фигуру (в вышеопределенном мифологическом смысле термина); расиновский театр полон двойников, которые постоянно выводят раскол на уровень зрелища: Этеокл и Полиник, Таксил и Клеофила, Гектор и Пирр<sup>62</sup>, Бурр и Нарцисс, Тит и Антиох,

Кифарес и Фарнак, Нерон и Британик и т. д. Как мы вскоре увидим,

<sup>58</sup> Мнимому размышлению расиновского героя следует противопоставить *действительное* размышление царя Даная в «Просительницах» Эсхила. Не будем, однако, забывать, что Данай должен выбирать между миром и войной, а Эсхил считается архаическим поэтом!

<sup>59</sup> Гермiona забывает, что она сама велела Оресту убить Пирра. («*Андромаха*», V, 5)

<sup>60</sup> Например:

Любила слишком я, чтоб не возненавидеть.

(«*Андромаха*», 11, 1)

<sup>61</sup> Вы стали вновь собой; сей благородный пыл  
И вам, и Греции вас ныне возвратил.

(«*Андромаха*», II, 5)

Мой гнев вернулся вновь — и вновь я стал собой.

(«*Митридат*», IV, 5)

<sup>62</sup> Несмотря на существующее пренебрежительное отношение к этой интерпретации, я убежден, что Гектор и Пирр коррелируют в глазах Андромахи.

183

раскол, сколь бы мучителен он ни был, позволяет герою худо-бедно разрешить свою главную проблему: проблему верности. Будучи расколот, расиновский человек оказывается как бы депортирован вдаль от своего личного прошлого к некоему внешнему прошлому, не им прожитому. Болезнь расколотого героя состоит в том, что он не верен себе и слишком верен другому. Можно сказать, что герой принимает внутрь себя тот раскол, который он не осмеливается навязать другому: припаивая к своему палачу, жертва частично отрывается от самой себя. Поэтому раскол одновременно и спасает жизнь жертвы, позволяет ей жить: ценой раскола жертва *поддерживает себя*; раскол здесь — двусмысленное выражение и болезни, и лекарства.

#### Отец.

Кто же этот другой, от которого герой не может отделиться? Прежде всего, наиболее очевидным образом, это Отец. Нет трагедии, где бы не присутствовал Отец, — реально или виртуально <sup>63</sup>. Определяющий признак Отца — не кровь, не пол <sup>64</sup>, даже не власть; его определяющий признак — предшествование. Что пришло после Отца, то вышло из Отца; здесь неотвратимо возникает проблема верности. Отец — это прошлое. Его сущность лежит гораздо глубже любых его атрибутов (кровь, власть, возраст, пол). Именно поэтому Отец у Расина — всегда и воистину абсолютный Отец: изначальный,

<sup>63</sup> Отцы в расиновском театре: «Фиваида»: Эдип (Кровь). — «Александр Великий»: Александр (Отец-бог). — «Андромаха»: греки, Закон (Гермиона, Менелай). — «Британик»: Агриппина. — «Береника»: Рим (Веспасиан). — «Баязид»: Мурад, старший брат (полномочия которого переданы Роксане). — «Митридат»: Митридат. — «Ифигения»: греки, боги. (Агамемнон) — «Есфирь»: Мардохей. — «Гофолия»: Иудай (Бог).

<sup>64</sup> И Митридат, и Мардохей (не говоря уже об Агриппине) олицетворяют и отца, и мать одновременно.

Ведь сызмальства я рос, прильнув к его груди.

(«*Митридат*», IV, 2)

Отца и матери лишилась рано я,  
Но он, исполненный любовью нежной к брату,  
Решил восполнить мне родителей утрату.

(«*Есфирь*», I, 1)

необратимый факт, выходящий за рамки природного порядка. Что было, то и *есть* — вот закон расиновского времени<sup>65</sup>: в этой тождественности и состоит для Расина все несчастье мира, обреченного на неизглади́мость, на неискупимость. В этом смысле Отец бессмертен: его бессмертие выражается не столько продолжительностью жизни, сколько возвращением; Митридат, Тесей, Мурад (в облике чернокожего Орхана) возвращаются из смерти, напоминают сыну (или младшему брату, это одно и то же), что Отца невозможно убить. Сказать, что Отец бессмертен — значит сказать, что Предшествовавшее не уходит: когда Отец отсутствует (временно), все распадается; когда он возвращается, все отчуждается; отсутствие Отца порождает беспорядок; возвращение Отца утверждает вину.

Кровь, играющая столь важную роль в расиновской метафизике, — не что иное, как расширенный субститут Отца. И в том и в другом случае речь идет не о биологической реальности, а прежде всего о некоей форме: Кровь — это тоже предшествование, но только более рассеянное, и потому более страшное, чем Отец. Кровь — это трансвременное Существо, которое *держит и держится*, подобно тому, как держит и держится дерево; то есть оно длится как некий монолит, а при этом оно овладевает, удерживает, связывает. Кровь — это связь и закон, то есть Легальность в буквальном значении слова. Сын не может выпутаться из этих уз, он может только разорвать их. Мы вновь оказываемся перед изначальным тупиком отношений власти, перед катастрофической альтернативой расиновского театра: либо сын убьет Отца, либо Отец уничтожит сына; детоубийства не менее часты у Расина, чем отцеубийства<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> О расиновском времени см.: Poulet G. *Etudes sur le temps humain*, IV. *Mesure de l'instant*. P.: Plon, 1968, p. 55—78.

<sup>66</sup> В XVII в. слово «отцеубийство» (*parricide*) обозначает покушение на всякую власть (на Отца, Суверена, Государство, Богов). Что касается детоубийств, они встречаются почти во всех пьесах Расина:

Эдип обрекает сыновей на самоубийственную ненависть.

Гермиона (греки, Прошлое) организует убийство Пирра.

Агриппина не дает дышать Нерону.

Веспасиан (Рим) отнимает у Тита Беренику.

185

Неискупимая борьба между Отцом и сыном — это борьба между Богом и тварью. Впрочем, речь идет о Боге или о богах? Как известно, в расиновском театре сосуществуют две мифологии: античная и иудейская. Но на самом деле языческие боги нужны Расину лишь как гонители и милостивцы. Налагая на чью-то Кровь проклятие, боги лишь гарантируют неискупимость прошлого: за множественностью богов скрывается единая функция, точно совпадающая с функцией иудейского Бога: отмщение и воздаяние. Однако у Расина это воздаяние всегда превышает вину<sup>67</sup>: расиновскому Богу, так сказать, еще неведом сдерживающий закон «око за око, зуб за зуб». Единственный и истинный расиновский Бог — не греческий Бог и не христианский. Расиновский Бог — это Бог ветхозаветный, в своем буквальном и как бы эпическом воплощении: это Яхве. Все расиновские конфликты строятся по единому образцу. Образец этот задан парой, которую составляют Яхве и его народ. И там и здесь отношение определяется *взаимным* отчуждением: всемогущее существо *лично* привязывается к своему подданному, защищает и карает его по собственному капризу, удерживает его посредством вновь и вновь повторяющихся ударов в положении избранного члена нерасторжимой пары (богоизбранность и трагедийная избранность равно страшны). В свою очередь, подданный испытывает к

своему властелину паническое чувство привязанности, смешанной с ужасом, что, впрочем, не исключает и готовности схитрить, слукавить. Короче, сын и Отец, раб и властелин, жертва и тиран, возлюбленный и возлюбленная, тварь и божество связаны безысходным диалогом, лишенным какого-либо опосредования. Во всех этих случаях мы имеем дело с *непосредственным* отношением, не знающим ни бегства, ни трансцендирования, ни прощения, ни даже победы. Язык, которым раси-

Митридат и его дети.

Агамемнон и Ифигения.

Тесей и Ипполит.

Гофолия и Иоас.

Кроме того, дважды в расиновских пьесах мать шлет проклятие сыну: Агриппина — Нерону (V, 7), Гофолия — Иоасу (V, 6).<sup>67</sup> И гнев его всегда любви его сильнее. (*«Митридат»*, I, 5)

186

новский герой говорит с небом, — это всегда язык битвы, одинокой битвы; либо это ирония<sup>68</sup>, либо препирательство<sup>69</sup>, либо кощунство<sup>70</sup>. Расиновский Бог существует в меру своей злонамеренности: он — людоед, наподобие самых архаичных божеств<sup>71</sup>; его обычные атрибуты — несправедливость, фрустрация<sup>72</sup>, противоречие. Но Существо его — Злоба.

### Переворот.

Здесь надо напомнить, что движущий принцип трагедийного зрелища тот же, что у всякой провиденциалистской метафизики: это принцип переворота. *Перемена всех вещей в их противоположность* — это одновременно и формула божьего промысла, и жанро-

<sup>68</sup> Вот справедливость их, всевидящих богов!

(*«Фиваида»*, III, 2) (Пер. А. Косс)

<sup>69</sup> Оракул требует ее невинной крови?

Кто толковал его? Калхас? Да разве внове,

Что смысл пророчества бывает искажен?

Кто мне поручится, что верно понят он?

(*«Ифигения»*, IV, 4)

(Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

<sup>70</sup> Еврейский Бог, ты снова победитель!

(*«Гофолия»*, V, 6) (Пер. Ю. Корнеева)

<sup>71</sup> Угодней небесам кровь одного героя,

Чем кровь преступников, текущая рекою.

(*«Фиваида»*, III, 3) (Пер. А. Косс)

Бросался всюду я навстречу верной смерти.

За ней отправился я к скифским племенам,

Что кровью пленников свой освящают храм.

(*«Андромаха»*, II, 2)

(Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

Едва лишь возомню, что милость мне дана,

Что небо наконец дарует нам прощенье,

Как новые оно дарует мне мученья.

(*«Фиваида»*, III, 3) (Пер. А. Косс)

<sup>73</sup> Вот справедливость их, всевидящих богов!

Они доводят нас до грани преступленья,

Велят свершить его и не дают прощенья!

(*«Фиваида»*, III, 2) (Пер. А. Косс)

187

образующий принцип трагедии <sup>74</sup>. В самом деле, переворот — основополагающая фигура всего расиновского театра, как на уровне отдельных ситуаций, так и на уровне пьесы в целом (например, «Есфири»). Мы сталкиваемся здесь с навязчивой идеей «двумерного мира»: универсум состоит из чистых противоположностей, лишенных какого бы то ни было опосредования. Бог или низвергает, или возвышает — таков монотонный ход творения. Кажется, что Расин строит весь свой театр по этой форме (которая является в изначальном смысле слова перипетией) и лишь потом, задним числом, насыщает пьесу так называемой «психологией». Конечно, речь идет об очень древней теме: пленница, ставшая царицей, или тиран, лишившийся царства, — древнейшие сюжеты; однако у Расина эта тема не превращается в «историю», она лишена эпической плотности; она существует у него именно как форма, как навязчивый образ, который может быть наполнен самым различным содержанием. Объект переворота — не часть, а целое: герою кажется, что **все** вокруг вовлечено в это непрекращающееся качание коромысла, весь мир дрожит и колеблется под бременем Судьбы, причем это давление Судьбы не есть какое-то формообразующее давление: Судьба давит на мир не для того, чтобы оттиснуть, отштамповать, отчеканить в бесформенном материале некую новую форму; наоборот, Судьба всегда устремляется на уже упорядоченную ситуацию, обладающую определенным смыслом, обликом (*лицом*) <sup>75</sup>: переворот обрушивается на мир, уже сотворен-

<sup>74</sup> Теория трагедийного переворота восходит к Аристотелю. Один историк недавно попытался выявить социологическое значение этой теории: ощущение переворота (*перемена всех вещей в свою противоположность*, по выражению Платона) оказывается характеристикой общества, ценности которого дезорганизованы и опрокинуты резким переходом от натурального хозяйства к меркантилизму, т. е. стремительным возвышением роли денег (Греция V в. до н. э., елизаветинская Англия). В своем изначальном виде это объяснение не годится, когда речь идет о французской трагедии. Оно должно быть опосредовано идеологическим объяснением, как это сделано у Л. Гольдмана (см.: Thomson G. *Marxism and Poetry*. L.: Lawrence and Wishart, 1945).

<sup>75</sup> Эта *монолитность* переживаемой ситуации выражается через такие формулы, как: *противу меня все, все объединилось; все обернулось ко мне другим лицом* и т. д.

188

ный некоей разумной силой. Переворот всегда имеет низвергающую направленность (за исключением трагедий на священные сюжеты); он перемещает вещи сверху вниз, его образ — падение <sup>76</sup> (можно предположить, что в расиновском воображаемом заметную роль играют *образы, нисхождение*; основания для такого предположения дает хотя бы третье из «духовных песнопений» <sup>77</sup>, вспомним также наш анализ расиновских *сумерек*). Переворот — чистый акт, не имеющий никакой длительности; это точка, миг, проблеск молнии (классицистический язык обозначает его словом *удар* (*coup*)); можно сказать, что перевороту присуща симультанность <sup>78</sup>: герой, пораженный ударом Судьбы, совмещает в своем душераздирающем восприятии два состояния — прежнее, которого он лишился, и новое, уготованное ему отныне. По сути дела, и в этом случае, как и в случае с расколом, сознание жизни есть не что иное, как сознание переворота: *быть* — значит не только быть расколотым, но и быть опрокинутым.

При этом вся специфика трагедийного переворота состоит в его точной выверенности, можно сказать,

<sup>76</sup> Теорию падения излагает Зерешь, жена Амана:

Какою ты еще пленился высотой?

Я пропастей страшусь, разверстых предо мной:

Падение должно отныне быть ужасным.

(«Есфирь», III, I) (Пер. Б. Лившица)

(Два человека, составляющих я):

Один, свободный, чуждый тлена,

К высотам горним устремлен,

Но тщетно призывает он

Презреть желанья плоти бренной;

Его не слышу: неизменно

Другим к земле я пригнетен.

(Духовные песнопения, 3) (Пер. М. Гринберга)

Цит. по: Мориак Ф. Жизнь Жана Расина; Нерваль Ж. Де. Исповедь Никола; Виньи А. де. Стелло, или Синие демоны. М.: Книга, 1988, с. 94.

<sup>78</sup> Своеобразный *вневременной характер* переворота резко подчеркивается правилом единства времени (это еще раз показывает, до какой степени правила являются живым выражением целостной идеологии, а не простыми условностями):

Не странно ли? Меня в один и тот же день... («Британик», II, 3)

189

вычисленности. Основной его принцип — симметрия. Судьба обращает всякую вещь в собственную противоположность как бы через зеркало: мир остается тем же, но все его элементы поменяли свой знак на противоположный. Осознание этой симметрии и ужасает сраженного героя: герой видит *верх (le comble)* перемены именно в этой разумности, с которой фортуна перемещается с прежнего места на *строго* противоположное; герой в ужасе видит, что мир управляется по *точным* законам: трагедия для него—это искусство *точного попадания*, выражаемого словом *именно (précisément)* (это не что иное, как латинское *ipse*, обозначающее сущность вещи <sup>79</sup>). Короче, мир управляется злой волей, умеющей найти в человеческом благополучии негативную сердцевину. Структура трагедийного мира *прочерчена* таким образом, что этот мир вновь и вновь погружается в неподвижность; симметрия — зримое выражение непосредственности, поражения, смерти, бесплодия <sup>80</sup>.

Злоба всегда *точна*, и расиновскую трагедию можно назвать «искусством злобы». Бог действует по зако-

<sup>79</sup> Трагедийное *именно* выражается союзом *когда* или конструкцией «когда... (высказывание о *верхе достигнутого*.) — *тогда*... (высказывание о падении)». Это аналог латинского «*cum... tum*», выражающего вместе и противительные, и временные отношения (одновременность). Имеется огромное количество примеров с использованием и других грамматических форм.

Итак, я приплыла за тридевять земель,

Лишь чтоб убить его и с тем отплыть отсель!

(«Андромаха», V, I) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изменением)

и т. д.

Многочисленны также примеры на уровне целостных ситуаций. Перечислю наугад: Британик доверяется *именно* Нарциссу; Эрифила должна погибнуть *именно* тогда, когда она узнает о своем происхождении; Агамемнон обрекает свою дочь на смерть *именно* тогда, когда она радуется его доброте; Аман низвергается в бездну *именно* тогда, когда он мнит себя на вершине славы; Аталида губит возлюбленного *именно* потому, что хочет его спасти, и т. д.

<sup>80</sup> Не стремясь проводить далеко идущие параллели между сферой эстетической или метафизической и сферой биологической, все же позволю себе напомнить, что все живое существует благодаря асимметрии.

«Некоторые элементы симметрии могут сосуществовать с некоторыми феноменами, но элементы эти не являются необходимыми. Необходимо другое: чтобы отдельные элементы симметрии отсутствовали. Всякий феномен создается асимметрией» (Пьер Кюри).

190

нам симметрии; именно благодаря этому Бог создает спектакль<sup>81</sup>. Злая воля Бога имеет эстетическое измерение: Бог дает человеку возможность насладиться великолепным зрелищем — зрелищем собственного падения. Эта реверсивная игра имеет и риторическое выражение: антитезу, и стиховое выражение: удар (*la frappe*)<sup>82</sup> (совершенно очевидно, что александрийский стих изумительно поддерживает двучленное строение расиновского мира<sup>83</sup>). Бог как организатор трагедийного зрелища обозначается именем «Судьба». Теперь мы понимаем, что такое расиновская Судьба: это не совсем Бог, это посюстороннее обличье Бога, это эвфемизм, позволяющий не указывать на злобность Бога. Слово «Судьба» позволяет трагическому герою частично обманывать себя в том, что касается источника несчастий. Говоря о Судьбе, герой признает неслучайность своего несчастья, указывает на его пластическое содержание, но уклоняется от решения вопроса о чьей-то личной ответственности за это несчастье. Действие стыдливо отъединяется от своей причины. Это парадоксальное абстрагирование оказывается легко объяснимым, если мы учтем, что герой умеет разъединять реальность Судьбы и сущность Судьбы. Он предвидит реальность Судьбы, но он

<sup>81</sup> Иль боги тешатся, преступников творя

И славу горькую страдальцев им даря?

(«Фиваида», III, 2) (Пер. А. Косс)

И в предисловии к «Есфири»:

«Я(...) надеялся заполнить все мое сочинение лишь теми сценами, которые, так сказать, уготовил к тому сам Бог». (Пер. Б. Лившица)

<sup>82</sup> Клодель о Расине:

«Именно так: ударить, выбить. Подобно тому, как говорят: выбить пробку у шампанского, выбить новую монету, бить не в бровь, а в глаз... то, что я назвал бы выстрелом очевидности» (Claudiel P. *Conversation sur Jean Racine*. P.: Gallimard, 1956, p. 31).

<sup>83</sup> Антитеза — фигура, старая, как мир; александрийский стих — общее достояние целой цивилизации. Спору нет: количество форм всегда ограничено. Это, однако, не мешает той или иной форме приобретать специфический смысл. Критика не может отказаться от поисков этого смысла под тем предлогом, что данная форма имеет всеобщий характер. Жаль, что мы до сих пор не располагаем «философией» александрийского стиха, социологией метафоры или феноменологией риторических фигур.

191

не ведает ее сущности. Или, еще точнее, он предвидит самую непредвиденность Судьбы, он переживает Судьбу реально, как форму, как *ману*<sup>84</sup>, он добровольно погружается в эту форму, он ощущает самого себя — чистой и длящейся формой<sup>85</sup>, и этот формализм позволяет ему стыдливо отвернуться от Бога, нисколько от Бога не отрекаясь.

**Вина.**

Таким образом, трагедия по сути своей — это тяжба с Богом, но тяжба бесконечная, тяжба, в ходе которой наступает перерыв и поворот. Весь Расин заключен в той парадоксальной минуте, когда ребенок узнает, что его отец дурен, и однако же отказывается отречься от своего отца. Из этого противоречия имеется лишь один выход (который и есть сама трагедия): сын должен взять на себя вину

Отца, виновность твари должна оправдать божество. Отец несправедливо мучает тебя: достаточно будет заслужить его гнев задним числом, и все мученья станут справедливыми. Переносчиком этой «ретроспективной вины» как раз и является Кровь. Можно сказать, что всякий трагический герой рождается невинным: он делает себя виновным, чтобы спасти Бога <sup>86</sup>. Расиновская теология — это инверсия искупления: человек здесь искупает Бога. Теперь становится очевидной функция Крови (или Судьбы): она дает человеку право быть виновным. Виновность героя — это функциональная необходимость:

<sup>84</sup> *Судьба* — имя силы, воздействующей на настоящее или будущее. По отношению к прошлому *мана* уже приобрела законченное содержание, поэтому здесь применяется другое слово: *участь*.

<sup>85</sup> Ср. характерное расиновское исправление:

Итак, *судьбе* во власть предавшись беззаветно — вместо первоначального:

Итак, *страстям* во власть предавшись беззаветно

(«*Андромаха*», I, I) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изменениями)

<sup>86</sup> Сколь добродетельной я ни держусь дороги,  
Меня преследуют безжалостные боги.

А коли так — теперь, отчаянье презрев,

Я стану делать все, чтоб оправдать их гнев.

(«*Андромаха*», III, 1) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изменениями)

192

если человек чист, значит, нечист Бог, и мир распадается. Поэтому человек должен *беречь* свою вину, как самое драгоценное достояние; самый же верный способ стать виновным — взять на себя ответственность за то, что было вне тебя, до тебя. Бог, Кровь, Отец, Закон — все это есть Предшествование, Предшествование становится обвинительным по своей сущности. Эта форма абсолютной виновности имеет известное сходство с так называемой «объективной виновностью», как она понимается в тоталитарной политике: мир есть трибунал; если подсудимый невиновен, значит, виновен судья; следовательно, подсудимый берет на себя вину судьи <sup>87</sup>. Теперь мы видим подлинную природу отношения власти. Дело не просто в том, что А силен, тогда как В слаб. Дело еще и в другом: А виновен, В невиновен. Но поскольку *невыносимо*, чтобы власть была несправедливой, В берет на себя вину А: отношение угнетения переворачивается и обращается в отношение наказания, что, впрочем, не мешает продолжению того обмена кощунствами, выпадами и примирениями, который непрерывно идет между двумя партнерами. Ибо признание В своей виновности — это не великодушное самопожертвование: это боязнь открыть глаза и увидеть виновного Отца <sup>88</sup>. Эта механика виновности лежит в основе всех расиновских конфликтов, в том числе и любовных: у Расина существует лишь одно отношение — отношение Бога и твари.

**«Догматизм» расиновского героя.**

Этот страшный союз основан на верности. По отношению к Отцу герой испытывает подлинный ужас увязания: герой вязнет в собственном предшествовании, как в густой массе,

<sup>87</sup> Феодальные отношения в древнем Китае: «Чужаку отдают преимущество над собой лишь при условии, что он совершит проступок; узы преданности возникают из проступка, который „должен“ быть совершен, и из прощения, получение которого является *целью* проступка» (Granet M. *Catégories matrimoniales et relations de proximité dans la Chine ancienne*. P.: Alcan, 1939, p. 139)

<sup>88</sup> По аналогии со знаменитым Эдиповым комплексом, эти отношения можно было бы назвать Ноевым комплексом: один из сыновей смеется над наготой отца,

остальные сыновья отводят глаза и прикрывают отцовскую наготу.

193

которая засасывает его с головой. Эту массу образуют бесформенные напластования связей<sup>89</sup>: супруги, родители, родина, даже дети — короче, все олицетворения легальности оказываются олицетворениями смерти. Расиновская верность — похоронная, несчастная верность. Такова, например, верность Тита: пока отец был жив, Тит был свободен; когда отец умер, Тит утратил свободу. Поэтому расиновский герой измеряется прежде всего своей способностью к разрыву; роковым образом он может эмансипироваться только ценой неверности. Самые регрессивные фигуры — те, что остаются прикованы к Отцу, окутаны отцовской субстанцией (Гермиона, Кифарес, Ифигения, Есфирь, Иодай): Прошлое — это *право*, и Отцовская субстанция горделиво воплощает это право Прошлого. Горделиво — значит агрессивно, даже если агрессивность скрыта под лоском учтивости (Кифарес, Ифигения). Некоторые другие фигуры, хотя и сохраняют безусловное повиновение Отцу, все же ощущают эту верность как похоронный порядок и высказывают свое ощущение в косвенной жалобе (Андромаха, Орест, Антигона, Юния, Антиох, Монима). Наконец, третьи — они-то и суть подлинные расиновские герои — идут еще дальше, и проблема неверности встает перед ними в полный рост (Гемон, Таксил, Нерон, Тит, Фарнак, Ахилл, Федра, Гофолия и — самый эмансипированный из всех — Пирр), они знают, что хотят порвать, но не знают, как это сделать, они знают, что не могут перейти от детства к зрелости иначе, как ценой новых родов<sup>90</sup>, которые обычно означают преступление — отцеубийство, матереубийство или богоубийство. *Отказ от наследования* — вот что определяет этих героев; поэтому к ним можно применить одно из выра-

<sup>89</sup> ... О, супруг!

О, Троя! Ах, отец! Кто дух мой успокоит?

О, сын мой! Жизнь твоя недешево мне стоит!

(«Андромаха», 111, 8) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изменением).

<sup>90</sup> Бурр пытается способствовать рождению в Нероне императора из ребенка. Он говорит о других советниках:

Им было б на руку, чтоб твой державный сын

Беспомощным юнцом остался до седин.

(«Британик», I, 2) (Пер. Э. Линецкой)

194

жений Гуссерля и назвать их *догматическими* героями; расиновский же словарь именует их *нетерпеливыми*. Они пытаются высвободиться, но их усилию противостоит неисчерпаемая сила Прошлого; эта сила выступает настоящей Эринией<sup>91</sup>, она пресекает любую попытку основать новый Закон, при котором наконец-то все станет возможным<sup>92</sup>.

Такова дилемма. Как выходить из этого положения? И, прежде всего, *когда* из него выходить? Верность — это паническое состояние; герой ощущает верность как обнесенность глухой стеной; слом этой стены означает страшное потрясение. И все же это потрясение происходит, потому что приходит нестерпимость (расиновское *c'en est trop* или его варианты: *le comble, l'extrémité mortelle\**). Претерпевание связи подобно удушью<sup>93</sup>, поэтому оно и подталкивает к действию; загнанный в угол, расиновский герой *хочет* ринуться наружу. Однако трагедия приостанавливает именно это движение; расиновский человек оказывается *схвачен* в процессе высвобождения. Лозунг расиновского героя — «Что делать?», а не «Что-то делать». Герой взывает к действию, но не совершает действия; он формулирует альтернативы, но не разрешает их; он стоит на грани действия, но не переходит эту

грань; он сосредоточен на дилеммах, а не на проблемах; он не столько поступает, сколько отступает (опять-таки, разумеется, за исключением Пирра); действие для него означает лишь одно: перемену. Эта остановленность альтернативы выражается в бесчисленных расиновских монологах; обыч-

<sup>91</sup> Взятая в своей агрессивной, мстительной, «эринической» ипостаси, верность предстает как глубоко иудейское понятие: «Но из недр еврейского народа всегда являлись люди, которые оживляли заглохшую было традицию и возобновляли суровые моисеевы упреки и предупреждения, не зная покоя до тех пор, пока утраченные верования не будут восстановлены» (Freud S. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, S. 144).

<sup>92</sup> «Один ваш только взгляд - и я на все способен», — говорит Пирр Андромахе (I, 4). Это значит: если вы поможете мне порвать с эринией Гермियोной, я получу доступ к новому Закону.

\* 'Довольно', 'верх несчастья', 'смертельная крайность'. — Прим. черев.

<sup>93</sup> Противоположность страданию есть *передышка, возможность вздохнуть*: «возможность расслабиться после тяжкого испытания».

195

ная конструкция здесь — «Нет, лучше...», то есть: все что угодно, даже смерть, только бы это не продолжалось по-прежнему.

Порыв расиновского человека к освобождению совершенно нетранзитивен, и уже в этой нетранзитивности коренится неизбежность поражения; действие ни к чему не может быть приложено, поскольку мир с самого начала находится в отдалении. Абсолютная расколотовость универсума (результат полной замкнутости расиновской пары на самое себя) исключает возможность какого бы то ни было опосредования; расиновский мир — это двучленный мир, его статус — парадоксальный, а не диалектический: не хватает последнего члена триады. Нагляднее всего эта нетранзитивность, непереходность проявляется в глагольных выражениях любовного чувства: у Расина любовь — это состояние, не имеющее в грамматическом плане прямого дополнения: *я люблю, я любил (а), вы любите, я должен полюбить* — кажется, будто у Расина «любить» — глагол по природе своей непереходный; глагол здесь выражает силу, безразличную к объекту приложения; тем самым глагол выражает и сущность действия, как если бы действие было замкнуто само на себя <sup>94</sup>. Любовь с самого начала обесцелена и тем самым *обесценена*. Отрезанная от реальности, любовь может лишь самоповторяться, но не развиваться. Поэтому в конечном счете поражение расиновского героя происходит из неспособности помыслить время иначе, как в категориях повторения: альтернатива всегда приводит к повторению, а повторение — к поражению.

Расиновская длительность никогда не связана с вызреванием, она циркулярна: в результате прибавления все возвращается на круги своя, не претерпевая никаких превращений («Береника» — самый чистый пример подобного круговращения, из

<sup>94</sup> Например:

Но я любила, друг, хотела быть любимой...

(«Береника», V, 7) (Пер. Н. Рыковой)

Другой замкнутый на себя глагол — *бояться*:

Чего боитесь вы?

— Сама того не знаю.

Но я боюсь.

(«Британик», V, I)

196

которого не происходит, по точному выражению Расина, *ничего\**). Втянутый в это неподвижное время, поступок тяготеет к ритуалу. Поэтому в известном смысле

совершенно иллюзорно понятие трагедийной развязки: здесь ничто не развязывается, здесь все разрушается<sup>95</sup>. Точно такое же повторяющееся время характерно и для вендетты: бесконечного и как бы неподвижного умножения преступлений. Поражение всех расиновских героев, от «Братьев-соперников» до «Гофолии», определяется тем что они не могут выбраться из циркулярного времени<sup>96</sup>.

### **Выход из тупика: возможные варианты.**

Повторяющееся время — это время Бога. Оно санкционировано свыше, и потому оно становится у Расина временем самой Природы; разрыв с этим временем будет означать разрыв с Природой, тяготение к некоему анти-физису: таково, например, отрицание семьи, естественного преемства. У нескольких расиновских героев намечается именно такое движение к освобождению. В этом случае речь может идти только об одном: о включении третьего элемента в конфликт. Для Баязида, например, искомым третьим элементом становится время:

\* «Им не приходит в голову, что вся-то выдумка и состоит в том, чтобы сделать нечто из ничего (...)» (Предисловие к «Беренике», *пер. Н. Рыковой*). — *Прим. перев.*

<sup>95</sup> Противоположный пример — эсхилловская трагедия: здесь все развязывается, а не разрушается (финалом «Орестеи» становится приговор человеческого суда).

<sup>96</sup> Проклятие Агриппины Нерону:

От ярости своей пьянея вновь и вновь.

Ты станешь каждый день вкушать людскую кровь.

(«Британик», V, 6)

Проклятие Гофолии Иоасу:

... его я заверяю:

В свой час закон творца сочтет и он ярмом —

Ахава и моя проснется кровь и в нем.

Тогда опять венца Давидова владетель.

Как дед и как отец, забудет добродетель

И Богу отомстит, алтарь его скверня,

За нас - Иезавель, Ахава и меня.

(«Гофолия», V, 6) (Пер. Ю. Корнеева)

197

Баязид — единственный трагический герой, придерживающийся тактики проволок, он *выжидает*, и это его выжидание несет угрозу самой сущности трагедии<sup>97</sup>; назад к трагедии, назад к смерти его возвращает Ата-лида, когда отказывается принять какое бы то ни было опосредование своей любви; несмотря на свою нежную кротость, Аталида оказывается Эринией, она *настигает* Баязида, возвращает его себе. Для Нерона как ученика Бурра искомым третьим элементом становится мир, реальная императорская миссия (этот Нерон прогрессивен); для Нерона как ученика Нарцисса третьим элементом становится преступление, возведенное в систему, тирания как мечта (этот Нерон регрессивен по отношению к первому). Для Агамемнона третьим элементом становится мнимая Ифигения, коварно придуманная Жрецом. Для Пирра третьим элементом становится Астианакс, реальная жизнь ребенка, создание нового, открытого будущего, противостоящего закону вендетты, который воплощает эриния Гермiona. В этом жестоко альтернативном мире надежда всегда сводится к одному: каким-то способом обрести троичный порядок, в котором будет преодолен дуэт палача и жертвы, Отца и сына. Возможно, таков скрытый желательный смысл всех этих любовных трио, которые проходят через трагедию. В них следует видеть не столько классические элементы любовного треугольника, сколько утопический образ преодоления бесплодных отношений изначальной пары<sup>98</sup>.

97 Антитрагические стихи:

Быть может, в будущем смогу шагнуть я дале.

Мы не должны спешить...

(«Баязид», II, 1)

98 Гермiona говорит о Пирре и об Андромахе:

Он мог бы поделить вниманье между нами.

(«Андромаха», V, 3)

Обезумевающий Орест:

И смерть желанная положит пусть конец

Непримиримому раздору трех сердец.

(«Андромаха», V, 5) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

Юния обращается к Нерону и Британику:

И пусть соединит приязнь обоих вас!

(«Британик», 111, 8) (Пер. Э. Линецкой)

198

Но главный выход, изобретенный самим Расином (а не теми или иными его персонажами), — это нечистая совесть. Герой успокаивается, уклонившись от конфликта, не пытаясь его разрешить. Он спасается под сенью Отца, уподобляя Отца абсолютному Благу: это конформистский выход из положения. Эта нечистая совесть витает во всех расиновских трагедиях, она проявляется то там, то здесь, захватывает того или иного героя, вооружает его нравственным языком; открыто она царит в четырех «счастливых» трагедиях Расина: «Александр», «Митридат», «Ифигения», «Есфирь». Здесь вся трагедия сконцентрирована, как нарыв, в одном черном персонаже. Этот по видимости маргинальный персонаж (Таксил, Фарнак, Эрифилла, Аман) служит искупительной жертвой для остальных. Этого носителя трагедии изгоняют как нежелательное лицо; когда он исчезает, остальные могут дышать, жить, покинуть трагедию; никто больше на них не смотрит: они могут вместе лгать, славить Отца как естественное Право, наслаждаться торжеством собственной чистой совести. Но это уклонение от трагедии может на самом деле осуществиться лишь благодаря еще одной уловке: надо раздвоить Отца, извлечь из него трансцендентную фигуру, несущую великодушие и несколько отделенную высокой моральной или социальной функцией от Отца-мстителя. Вот почему во всех этих трагедиях присутствуют одновременно две различные фигуры: Отец и Царь. Александр может быть великодушным, поскольку закон вендетты воплощается в Поре. Митридат двойствен: в качестве Отца он возвращается из смерти, внушает ужас, наказывает; в качестве Царя он умирает и прощает. Агамемнон хочет убить свою дочь, а спасают ее Греки, Церковь (Калхас), Государство (Улисс); Мардохей блюдет суровый Закон, *владеет* Есфирью — Артаксеркс возвышает ее и осыпает милостями. Быть может, позволительно видеть в этом хитром распределе-

Тит говорит о Беренике, об Антиохе и о себе:

Мы трое сроднены и сердцем и душою.

(«Береника», III, 1)

В этих и в других случаях Расин выступает как своеобразный предшественник Достоевского.

199

нии обязанностей тот же прием, посредством которого Расин неизменно делил свою жизнь между своим Царем (Людовик XIV) и своим Отцом (Пор-Рояль). Пор-Рояль составляет скрытую основу всякой расиновской трагедии, определяя важнейшие ее мотивы: верность и поражение. Но все *выходы* из трагедийного тупика вдохновлены Людовиком XIV, продиктованы угодливостью перед Отцом-Царем: загнивание трагедии начинается с Царя, и, с другой стороны, именно эти «улучшенные» трагедии вызвали особенно горячее одобрение Людовика XIV.

## Наперсник.

Между нечистой совестью и поражением есть, однако же, еще один выход: выход диалектический. Такой выход в принципе известен трагедии; но трагедия может допустить его лишь ценой банализации его функциональной фигуры. Эта фигура — наперсник. В эпоху Расина эта роль уже постепенно выходит из моды, отчего ее значение, возможно, повышается. Расиновский наперсник, в соответствии с происхождением этого амплуа, связан с героем, можно сказать, феодальными узами: узами *преданности*. Эта связь делает его подлинным двойником героя. Предназначение наперсника, вероятно, состоит в том, чтобы взять на себя всю тривиальность конфликта и его разрешения — короче говоря, в том, чтобы удержать нетрагическую часть трагедии в особой боковой зоне, где происходит дискредитация языка, его *одомашнивание*<sup>99</sup>. Как мы знаем, догматизму героя неизменно противостоит эмпиризм наперсника. Здесь надо напомнить то, что было сказано выше по поводу замкнутости трагедийного пространства: для наперсника существует мир; уйдя со сцены, наперсник может войти в реальность, а затем вернуться из нее обратно на сцену: его незначительность гарантирует его вездесущность. Первый результат этого *права на выход* заклю-

<sup>99</sup> Федра велит Эноне взять на себя весь процесс действования, чтобы ей, Федре, достался лишь трагедийный результат (желание столь же аристократическое, сколь и инфантильное):

Все средства испытай, лишь бы смягчился он. («Федра». III, 1)

200

чается в следующем: для наперсника универсум утрачивает непреложную антиномичность<sup>100</sup>. Будучи порождено в первую очередь альтернативным строением мира, отчуждение отступает, как только мир становится многовариантным. Герой живет в мире форм, событийных чередований и знаков; наперсник живет в мире содержаний, причинно-следственных связей и случайностей. Разумеется, наперсник — это голос разума (очень глупого разума, но вместе с тем немножко и Разума), противоречащий голосу «страсти»; но это значит прежде всего, что он выражает возможное в противовес невозможному; поражение создает героя, оно трансцендентно герою; в глазах же наперсника поражение *затрагивает* героя, оно случайно для героя. Отсюда — диалектический характер решений, предлагаемых (безуспешно) наперсником и всегда сводящихся к опосредованию альтернативы.

По отношению к герою наперсник действует поэтапно, сначала он стремится раскрыть секрет, выявить суть дилеммы, мучающей героя; он хочет прояснить дело. Его тактика может показаться грубой, но она весьма действенна: он провоцирует героя, наивно выставляя перед ним гипотезу, противоречащую устремлениям героя, короче, «допускает бестактность»<sup>101</sup> (как правило, герой выдает свое потрясение, но быстро скрывает его в потоке оправдательных речей). Что касается действий, которые рекомендует наперсник, все они диалектичны, т. е. подчиняют цель средствам. Вот самые распространенные из этих действий: *бежать* (нетрагическое выражение трагедийной смерти); *выжидать* (это все равно, что противопоставить времени-повторению время-созревание реальности)<sup>102</sup>; *жить* («живите!» —

<sup>100</sup> «... Только в общественном состоянии субъективизм и объективизм, спиритуализм и материализм, деятельность и страдание утрачивают свое противопоставление друг другу...» (Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. — В кн.: М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 42, с. 123).

<sup>101</sup> Например, Терамен хочет заставить Ипполита признаться в любви к Арикии: Возможно ль, чтобы к ней ты ненависть питал? («Федра», I, 1) (Пер. М. Донского) Царь Александр тебе подарит власть над ней,

А время — лучшее от гордости лекарство:

201

этот призыв всех наперсников прямо определяет трагический догматизм как волю к поражению и смерти; чтобы спастись, герою было бы достаточно отнестись к своей жизни как к ценности). Живучесть, которую проповедует наперсник во всех перечисленных случаях (в последнем случае — открыто и императивно) — это самая антитрагическая ценность, какую можно только вообразить. Но роль наперсника не сводится к тому, что он представляет на сцене живучесть; он еще и призван противопоставить некий внедрагедийный Разум всем тем алиби, посредством которых герой прикрывает свою волю к поражению. Этот внедрагедийный Разум определенным образом разъясняет трагедию: наперсник *жалеет* героя, иначе говоря, снимает с героя какую-то часть ответственности; он считает, что герой волен спасти себя, но отнюдь не волен совершить зло; что героя вовлекли в поражение, из которого он все-таки может выйти. Сам же герой занимает строго противоположную позицию: он принимает на себя полную ответственность за деяния предков, которых он не совершал, но провозглашает себя беспомощным, как только речь заходит о преодолении вины предков. Короче, герой требует для себя свободы быть рабом, но отнюдь не свободы быть свободным. Может быть, в фигуре наперсника, хотя он и неловок и зачастую очень глуп, уже угадываются очертания всех этих своевольных слуг, которые противопоставят психологическому регрессу хозяина и господина гибкое и успешное владение реальностью.

### **Знакобоязнь.**

Герой заперт. Наперсник ходит вокруг него, но не может проникнуть внутрь него: их языки

Она смирит свой гнев, чтоб не утратить царства.

Ты — царь ее судьбы, и ты ей станешь мил.

*(«Александр Великий», III, 3) (Пер. Е. Баевской)*

Зачем ты, господин, терзаешься? Дай срок —

И в берега войдет разлившийся ноток.

*(«Береника», III, 4) (Пер. Н. Рыковой)*

Весьма сомнительно султанши торжество —

Вам надо подождать...

*(«Баязид», III, 3) (Пер. Л. Цывьяна, с изменением)*

202

сменяют друг друга, но никогда не совпадают. Дело здесь в том, что закрытость героя — не что иное как страх, одновременно и очень глубокий, и очень непосредственный, затрагивающий самую поверхность человеческой коммуникации: герой живет в мире знаков, он знает, что эти знаки касаются лично его, но он не уверен в этих знаках. Мало того, что Судьба никогда их не подтверждает, она еще и увеличивает их запутанность, применяя один и тот же знак к различным реальностям: стоит герою уверовать в некое значение (это называется *льстить себя надеждой*), как сразу что-то вмешивается, нарушает коммуникацию и повергает героя в смятение и разочарование; поэтому мир предстает ему разноцветным, а все цвета мира — ловушками. Например, бегство объекта любви (или речевой заместитель бегства — молчание) страшно, потому что оно представляет собой двусмысленность второй степени; никогда нельзя быть уверенным, что речь идет о бегстве: как может негативность породить знак, как может ничто означать себя? В аду значений самой страшной пыткой является бегство (ненависть придает герою гораздо большую уверенность именно потому, что ненависть надежна, несомненна).

Поскольку мир сведен к единственному отношению пары, все вопросы непрерывно адресуются к Другому — к Другому во всей его целостности. Герой прикладывает безмерные, мучительные усилия, чтобы *прочитать* партнера, с

которым он связан. Поскольку *уста* являются местом ложных знаков <sup>103</sup>, читающий неизменно устремляет внимание на лицо: плоть как бы дает надежду на объективное значение. В лице особенно важны *чело* (как бы гладкое, обнаженное лицо, на котором ясно отпеча-

<sup>103</sup> Я одного ждала: чтоб здесь уста твои,  
Всегда твердившие, что нет конца любви.  
Что не придет для нас минута расставанья,  
Мне вечное теперь назначили изгнание!  
*(«Береника», IV, 5) (Пер. Н. Рыковой)*  
Ужель ты думаешь, что, поступившись честью,  
Я, не любя ее, слова любви сказал...  
*(«Баязид», III, 4) (Пер. Л. Цывьяна)*  
203

тывается полученное сообщение) <sup>104</sup> и, главное, *глаза* (истина в последней инстанции) <sup>105</sup>. Но самый верный знак — это *перехваченный* знак (например, письмо): уверенность в собственном несчастье становится радостью, которая затопляет героя и наконец-то побуждает его действовать — Расин называет это *спокойствием* <sup>106</sup>. Таково, быть может, последнее состояние трагедийного парадокса: любая знаковая система здесь раздваивается, становясь одновременно объектом бесконечного доверия и объектом бесконечного подозрения. Здесь мы затрагиваем самую сердцевину дезорганизации: язык. Поведение расиновского героя — поведение по преимуществу словесное; но возникает и некое встречное движение: слово героя все время выдает себя за поведение, поэтому речь расиновского человека проникнута непосредственным порывом — она *брошена* нам в лицо (разумеется, я тщательно различаю язык и письмо). Если, например, переложить расиновскую речь в прозу, безо всякого внимания к интонационной драпировке, перед нами обнаружится бурное движение, состоящее из порывов, восклицаний, провокационных выпадов, контрударов, возмущений — короче, обнаружится язык в своей генетической основе, а не в зрелой форме.

<sup>104</sup> Например:  
Он сможет наблюдать до самого конца,  
С каким челом снесу я взор его отца.  
*(«Федра», III, 3)*

Вопреки всем разговорам об условности классицистического языка, я мало верю в склеротический характер образов, используемых этим языком. Напротив, я считаю, что специфика (и огромная красота) этого языка обусловлена двойственным характером классицистических метафор, которые являют собой одновременно понятие и объект, знак и образ.

<sup>105</sup> Но даже если я заставлю лгать свой рот,  
Он правду все равно в моих глазах прочтет!  
*(«Британии», II, 3) (Пер. Э. Линецкой)*  
Да не обидится царевич непреклонный:  
Хоть о любви молчал, глядел он, как влюбленный.  
*(«Федра», II, 1) (Пер. М. Донского)*

<sup>106</sup> Весь свой спокойный гнев направлю я на месть.  
*(«Баязид», IV, 5) (Пер. Л. Цывьяна, с изменением)*  
204

Расиновский *логос* никогда не отрывается от самого себя, он экспрессивен, а не транзитивен, он никогда не направлен на манипулирование предметом или на изменение реальности; он всегда остается — самоисчерпывающая тавтология — языком языка. Вероятно, его можно было бы свести к ограниченному набору

артикуляций и клаузул совершенно *тривиального* свойства — и совсем не потому, что вульгарны «чувства» героев (как с наслаждением полагала вульгарная критика, критика Сарсе и Леметра <sup>107</sup>), но потому, что тривиальность — неотъемлемая форма под-языка, этого *логоса*, который беспрерывно рождается и никогда не завершается. Именно в этом, кстати, и состоит удача Расина: его поэтическое письмо было достаточно прозрачным, чтобы мы могли угадать почти базарный характер «сцены»; артикуляционный субстрат настолько близок, что он наполняет расиновский дискурс естественным дыханием, расслабленностью — я бы даже сказал, чуть ли не «свингом».

### Логос и Праксис.

В расиновской трагедии заявляет о себе подлинная универсальность языка. Язык здесь в каком-то упоении поглощает все функции, обычно отводимые прочим формам поведения; хочется даже назвать этот язык *политехническим*. Этот язык — орган восприятия, он может заменять зрение, как если бы зрячим стало ухо <sup>108</sup>; этот язык — чувство, ибо любить, страдать, умирать — все это здесь значит *говорить*, и ничего больше; этот язык — субстанция, он защищает (быть в *смятении* — значит перестать говорить, значит оказаться раскрытым); этот язык — порядок, он позволяет герою оправдать свои агрессии или свои поражения и извлечь отсюда иллюзию согласия с миром; этот язык — мораль, он позволяет обратить личную страсть в *право*.

<sup>107</sup> По мнению подобных критиков, Расин, например, в «Андромахе» изобразил историю вдовы, которая готовится вступить в повторный брак и колеблется между интересами своего ребенка и памятью о покойном муже (Цит. по: Adam A. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, t. IV. P.: Domat, 1954, p. 347).

<sup>108</sup> В Серале ухо становится важнейшим органом восприятия («*Баязид*», I, 1).

205

Быть может, это и есть ключ к расиновским трагедиям: говорить — значит делать, Логос берет на себя функции Праксиса и замещает собою Праксис; все разочарование мира концентрируется и искупается в слове, действие опустошается, язык наполняется. Речь отнюдь не идет о празднословии: театр Расина — не болтливый театр (в известном смысле театр Корнеля куда болтливее); это театр, где речь и действие гонятся друг за другом и соединяются лишь на мгновение, чтобы немедленно вновь бежать друг от друга. Можно было бы сказать, что слово здесь не акция, а реакция. Быть может, это объясняет нам, почему Расин так легко подчинился жесткому правилу единства времени: для него время говорения совпадает безо всякого труда с реальным временем, поскольку реальность — это и есть слово; этим же объясняется, почему он возвел «Беренику» в ранг образца своей драматургии: действие в этой пьесе стремится к нулю, за счет чего гипертрофируется слово .

Итак, в основе трагедии лежит это слово-действие. Его функция очевидна: опосредовать Отношение Силы. В безнадежно расколотом мире трагические герои общаются друг с другом только на языке агрессии: они *действуют* посредством языка, они выговаривают свой раскол, это реальность и граница их статуса. *Логос* работает здесь как своего рода турникет между надеждой и разочарованием: он вводит в исходный конфликт третий элемент (говорение есть длительность) и в эту минуту является настоящим действием; затем он удаляется, вновь становится языком, отношение силы вновь лишается опосредования, и герой вновь погружается в изначальное поражение, которое его защищает. Этот трагедийный *логос* являет собой не что иное, как иллюзию диалектики; он дает форму выхода, но только лишь форму, и не более того: это нарисованная дверь, о которую то и дело ударяется герой, дверь, которая попеременно становится то рисунком, то настоящей дверью.

<sup>109</sup> «Герой и героиня (...) которые весьма часто страдают больше всех и действуют меньше всех» (Д'Обиньяк.—Цит. по: Scherer J. *La dramaturgie classique en France*. P.: Nizet, 1959, p. 29).

206

Этим парадоксом объясняется смятенность расиновского логоса: он одновременно вмещает возбужденность слов и зачарованность молчанием, иллюзию могущества и боязнь остановиться. Заточенные в слове, конфликты становятся циркулярными, поскольку ничто не мешает другому вновь взять слово. Язык рисует восхитительную и страшную картину мира, в котором бесконечно возможны бесконечные перевороты; поэтому у Расина агрессия столь часто превращается в своеобразный терпеливый «мариводаж»; герой делается преувеличенно глупым для того, чтобы не дать кончиться ссоре, чтобы отдалить страшное время молчания. Ибо молчание означает вторжение подлинного действия, крушение всего трагедийного аппарата: положить конец слову значит начать необратимый процесс. Теперь мы видим подлинную утопию расиновской трагедии; это идеал такого мира, в котором слово становится выходом; но теперь мы видим также и подлинную границу этой утопии: ее невероятность. Язык никогда не бывает доказательством: расиновский герой никогда не может доказать себя; мы никогда не знаем, кто и с кем говорит <sup>110</sup>. Трагедия — это поражение, которое говорит о себе, и не более того.

Итак, конфликт между бытием и действием разрешается здесь через кажимость. Но тем самым закладывается основа зрелища как искусства. Несомненно, расиновская трагедия — одна из самых умных, какие были когда-либо предприняты, попыток придать поражению эстетическую глубину, расиновская трагедия — это действительно искусство поражения, это восхитительно хитроумное построение спектакля о невозможном. В этом отношении она, как кажется, противостоит мифу, поскольку миф исходит из противоречий и неуклонно стремится к их опосредованию <sup>111</sup>; трагедия же, напротив, замораживает противоречия, отвергает опосредование, оставляет конфликт открытым; и в самом деле,

<sup>110</sup> «Психологически» проблема истинности расиновского героя неразрешима: невозможно определить *истинные* чувства Тита к Беренике. Тит становится *истинным* лишь в тот миг, когда он расстается с Береникой, т. е. переходит от логоса к праксису.

<sup>111</sup> Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983 г., гл. XI.

207

всякий раз как Расин берется за некий миф, чтобы обратить его в трагедию, он в известном смысле отвергает миф, делает из мифа окончательно закрытую фабулу. Однако в конечном счете происходит следующее: пройдя через глубокую эстетическую рефлексию, обретя твердую внешнюю форму, подвергнувшись последовательной систематизации от пьесы к пьесе, в результате чего мы можем говорить о расиновской трагедии как об особом и целостном явлении, наконец, став объектом восхищенного внимания потомков — этот отказ от мифа сам становится мифическим: трагедия — *это миф о поражении мифа*. В конечном счете трагедия стремится к диалектической функции: она верит, что *зрелище* поражения может стать преодолением поражения, а страсть к непосредственному может стать опосредованием. Когда все прочее уже разрушено, трагедия остается *спектаклем*, то есть согласием с миром.

1960.

### III. История или литература?

На французском радио существовала когда-то одна наивная и трогательная передача: трогательная, поскольку она хотела убедить широкую публику в том, что

имеется не только история музыки, но и некие отношения между историей и музыкой; наивная, поскольку эти отношения она сводила к чистой хронологии. Нам говорили: «1789 год: созыв Генеральных штатов, отставка Неккера, концерт № 490 до минор для струнных Б. Галуппи». Оставалось догадываться, хочет ли автор передачи уверить нас в том, что между отставкой Неккера и концертом Галуппи наличествует внутреннее подобие, или же он имеет в виду, что оба явления составляют единый причинно-следственный комплекс, либо, напротив, он хочет обратить наше внимание на пикантность подобного соседства, чтобы мы как следует прочувствовали всю разницу между революцией и концертом для струнных — если только автор не преследует более коварную цель: продемонстрировать нам под вывеской истории хаотичность художественного процесса и несостоятельность всеохватных исторических обобщений, показав на конкретном примере всю смехотворность метода, который сближает сонаты Корелли с морским сражением при Уг, а «Крики мира» Онеггера — с избранием президента Думера.

Оставим эту передачу: в своей наивности она лишь подводит массовую аудиторию к старой проблеме взаимоотношений между историей и художественным произведением — проблеме, которая активно обсуждается с тех самых пор, как возникла философия времени, то есть с начала прошлого века: обсуждения эти бывали то более, то менее успешными, то более, то менее утонченными. Перед нами два континента: с одной стороны, мир как изобилие политических, социальных, эко-

209

номических, идеологических фактов; с другой стороны, художественное произведение, на вид стоящее особняком, всегда многосмысленное, поскольку оно *одновременно* открывается нескольким значениям. Идеальной была бы ситуация, при которой эти два удаленных друг от друга континента обладали бы взаимодополняющими формами — так, чтобы при мысленном сближении они совместились и вошли друг в друга, подобно тому, как Вегенер склеил Африку и Америку. К сожалению, это всего лишь мечта: формы сопротивляются или, что еще хуже, изменяются в различном ритме.

По правде сказать, до сих пор эту проблему можно было считать решенной, лишь оставаясь в рамках той или иной законченной философской системы, будь то система Гегеля, Тэна или Маркса. Вне систем мы видим массу сопоставлений, замечательных по эрудиции и остроумию, но — как бы в силу последней стыдливости — всегда фрагментарных. Историк литературы обрывает себя на полуслове, как только он приближается к настоящей истории. С одного континента на другой доносятся лишь разрозненные сигналы; становятся видны отдельные сходства между континентами. Но в целом изучение каждого континента идет автономно: два эти раздела географии почти не связаны друг с другом.

Возьмем какую-нибудь историю литературы (все равно, какую: мы не раздаем призы, мы размышляем о правилах игры). От истории здесь осталось одно название: перед нами ряд монографических очерков, каждый из которых обычно посвящен отдельному автору как некоей самоценной величине; история здесь превращается в череду одиноких фигур; короче, это не история, а хроника. Конечно, имеется и порыв дать общую картину — применительно к жанрам или к школам (порыв все более и более заметный), но этот порыв никогда не выходит за рамки литературы как таковой; это поклон, который на ходу отвешивают исторической трансценденции; это закуска перед главным блюдом, имя которому — «автор». Таким образом, всякая история литературы сводится к серии замкнутых критических анализов: между историей и критикой исчезает какая бы то ни было разница; мы можем без

210

малейшего методологического сотрясения перейти от эссе Тьерри-Монье о

Расине к главе о Расине из «Истории французской литературы XVII в.» А. Адана: меняется лишь язык, но не точка зрения; в обоих случаях все исходит из Расина, хотя устремляется в разных направлениях: в одном случае — к поэтике, в другом — к трагедийной психологии. При самом благожелательном рассмотрении, история литературы оказывается не более чем историей произведений.

Может ли быть иначе? В известной мере — да: возможна история литературы, не затрагивающая произведений (я еще к этому вернусь). Но в любом случае упорное нежелание историков литературы переходить от литературы к истории говорит нам о следующем: литературное творчество обладает особым статусом; мы не только не можем относиться к литературе как ко всем прочим продуктам истории (никто этого всерьез и не предлагает), но, более того, эта особенность произведения в известной мере противоречит истории; художественное произведение по сути своей парадоксально, оно есть одновременно и знамение истории, и сопротивление ей. Этот-то фундаментальный парадокс и проявляется, с большей или меньшей наглядностью, в наших историях литературы; все прекрасно чувствуют, что произведение от нас ускользает, что оно есть нечто *иное*, чем история произведения, сумма его источников, влияний или образцов; что произведение представляет собою твердое и неразложимое ядро, погруженное в неопределенную массу событий, условий, коллективных ментальностей; вот почему мы до сих пор располагаем не историей литературы, а лишь историей литераторов. В общем, литература проходит сразу по двум ведомствам: по ведомству истории, в той мере, в какой литература является институцией; и по ведомству психологии, в той мере, в какой литература является творчеством. Следовательно, для изучения литературы требуются две дисциплины, различные и по объекту, и по методам изучения; в первом случае объектом будет литературная институция, а методом будет исторический метод в его самой современной форме; во втором же случае объектом будет литературное творчество, а методом — психологическое исследование. Надо сразу сказать, что у этих

211

двух дисциплин совершенно различные критерии объективности; и вся беда наших историков литературы состоит в том, что они смешивают эти критерии, неизменно загромождая литературное творчество мелкими историческими фактами и одновременно соединяя самую бдительную заботу об исторической точности со слепой верой в психологические постулаты, спорные по определению<sup>1</sup>. Единственное, чего мы хотим, — это внести некоторый порядок в решение двух названных задач. Не будем требовать от истории больше, чем она может дать: история никогда не скажет нам, что именно происходит внутри автора в тот момент, когда он пишет. Продуктивнее было бы поставить вопрос наоборот: что именно сообщает нам произведение о своей эпохе? Давайте рассмотрим произведение именно как документ, как один из следов некоей деятельности, и сосредоточимся сейчас только на коллективном аспекте этой деятельности; короче говоря, задумаемся о том, как могла бы выглядеть не история литературы, а история литературной функции. Для такого подхода у нас есть удобная, хотя и незначительная с виду опора: несколько беглых замечаний Люсьена Февра, изложенных Клодом Пишуа в статье, которая представляет собой вклад в разработку интересующей нас проблемы<sup>2</sup>. Достаточно будет сопоставить пункты этой программы исторических исследований с некоторыми литературно-критическими работами последних лет о Расине (напомним еще раз, что применительно к литературе история и критика смешаны сейчас воедино; при этом расиновская критика является одной из самых живых), чтобы выявить основные лакуны и определить встающие задачи.

<sup>1</sup> Уже Марк Блок писал о некоторых историках: «Когда надо удостовериться, имел

ли место в действительности тот или иной поступок, их тщательность выше всяких похвал. Когда же они переходят к причинам поступка, их удовлетворяет любая видимость правдоподобия — обычно со ссылкой на одну из истин банальной психологии, которые верны ровно настолько, насколько и противоположные им» (Пер. Е. М. Лысенко: Блок М. Апология истории или Ремесло историка. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1986, с. 111).

<sup>2</sup> Pichois C. Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIXe siècle. —«Annales», 1959, juillet-septembre p 521 — 534.

212

Первое пожелание Л. Февра сводится к изучению среды. Несмотря на популярность этого выражения у литературной критики, смысл его остается неясным. Если речь идет о ближайшем окружении писателя, которое обычно состоит из очень небольшого числа более или менее известных нам лиц (родственники, друзья, враги), тогда надо признать, что среда Расина была многократно описана, по крайней мере в разрезе внешних обстоятельств — ибо исследования среды зачастую представляли собой не что иное, как пересказ биографий, анекдотическую историю некоторых взаимоотношений или даже попросту некоторых «ссор». Но если мы будем рассматривать среду писателя как нечто более органическое и более анонимное: как совокупность мыслительных привычек, имплицитных табу, «естественных» ценностей, материальных интересов, присущую группе людей, реально связанных между собой идентичными или взаимодополняющими функциями, — короче, как часть социального класса — тогда исследования среды окажутся далеко не столь многочисленными. На протяжении большей части жизни Расин вращался в трех средах (причем нередко в двух одновременно). Эти среды суть: Пор-Рояль, Двор и Театр. Касательно двух первых сред, а точнее, их пересечения (а оно-то и важно в случае Расина) мы имеем исследование Жана Помье о янсенистской и светской среде графини де Граммон; с другой стороны, мы знаем анализ (одновременно и социальный, и идеологический) «правого» крыла янсенизма, данный Люсьеном Гольдманом. О театральной среде, насколько мне известно, информации гораздо меньше, разве что анекдоты; обобщающих работ нет почти никаких; здесь более чем где-либо исторический факт затмевается фактом биографическим: была ли у Дюпарк дочь от Расина? Эта проблема избавляет от необходимости вникать в привычки и установления актерской среды, тем более от необходимости искать историческое значение этих установлений. В количественном отношении итог весьма скромный, но и здесь уже выявляется одна слабость, на которую мы должны сразу обратить внимание: исключительно трудно увидеть общность среды через творчество или через жизнь одного отдельно взятого человека; едва мы начинаем ощу-

213

щать изучаемую группу как нечто плотное — индивид сразу отходит на задний план; потребность в индивиде здесь крайне мала, если только она вообще имеется. В своей книге о Рабле Л. Февр на самом деле стремился к изучению среды; и что же, разве Рабле стоит в центре этой книги? — отнюдь; Рабле здесь скорее служит исходной точкой полемики (поскольку полемика — сократический демон Л. Февра), эмоциональным поводом к тому, чтобы исправить распространенные представления об атеизме XVI в., грешащие чрезмерной модернизацией; Рабле здесь — кристаллизатор и только. Но стоит уделить чуть больше внимания писателю, стоит проявить чуть больше почтительности к гению — и вся среда рассыпается на мелкие кусочки, на анекдоты, на литературные «прогулки»<sup>3</sup>.

Что касается расиновской публички (второй пункт программы Л. Февра), в нашем распоряжении имеется много попутных замечаний на эту тему, разбросанных там и сям, бесспорно ценные статистические данные (в частности, у Пикара), но ни одной

современной обобщающей работы; суть проблемы остается совершенно непроясненной. Кто ходил на спектакли? Если судить по расиновской критике — Корнель (скрывавшийся в ложе) и мадам де Севинье. Но кто еще? Двор, город — что они представляли собой конкретно? Впрочем, социальный состав публики — отнюдь не единственный интересующий нас вопрос; еще интереснее вопрос о функции театра в глазах этой публики: развлечение? мечта? самоотождествление? дистанцирование? снобизм? Какова была дозировка всех этих элементов? Простое сравнение с позднейшими типами публики ставит здесь подлинные исторические проблемы. Нам мимоходом сообщают, что успех «Береники» был огромен: зрители плакали. Но кто плачет в театре сегодня? Хочется, чтобы рыдания над «Береникой» характеризовали тех, кто проливал слезы, а не только того, кто эти слезы вызывал; хочется прочитать историю слезливости; хочется, чтобы исходя из этого факта и захватывая по-

<sup>3</sup> Что бы ни говорили о книге Сент-Бева «Пор-Рояль», по крайней мере одна исключительная заслуга автора бесспорна: Сент-Бев сумел описать в этой книге подлинную среду, где ни одна фигура не выделена за счет остальных.

214

следовательно все иные проявления, нам описали целую аффективную систему эпохи (ритуальную или действительно физиологическую?) — точно так же, как Гране реконструировал систему выражений траура в классической китайской культуре. Тема, тысячекратно указанная, но до сих пор совсем не разработанная — а ведь речь идет о «звездном» веке нашей литературы.

Еще один объект исторического изучения, отмеченный Л. Февром: интеллектуальная подготовка этой публики (и ее писателей). Между тем, сегодня нам предлагают лишь отрывочные, разрозненные сведения об образовании в классическую эпоху; они не позволяют реконструировать ту ментальную систему, которую предполагает данная педагогика. Нам говорят — опять-таки мимоходом, — что янсенистское воспитание было революционным, что у янсенистов дети учили древнегреческий, что преподавание велось на французском языке и т. п. Нельзя ли продвинуться дальше — как в подробностях (например, повседневный жизненный опыт одного школьного класса), так и во взгляде на систему в целом, на ее отношения с общепринятым воспитанием (ведь расиновская публика не состояла сплошь из янсенистов)? Короче, нельзя ли написать историю образования во Франции (или хотя бы фрагмент такой истории)? Во всяком случае, указанная лакуна особенно ощутима на уровне тех историй литературы, которые как раз и призваны дать нам сведения обо всем, что есть в авторе кроме него самого. Откровенно говоря, критика источников представляет, на наш взгляд, ничтожный интерес по сравнению с изучением подлинно формирующей среды — среды, окружающей подростка.

Быть может, исчерпывающая библиография снабдила бы нас основным материалом по каждому из вышеперечисленных пунктов. Я лишь говорю, что настало время для обобщающих работ, но что искомый синтез никогда не сможет осуществиться в нынешних рамках истории литературы. Дело в том, что за всеми этими лакунами скрывается один коренной изъян. Дефектна здесь не информация, используемая исследователем, а исследовательская точка зрения; это, однако, не делает дефект менее существенным. Дефект состоит в том, что писателю отводится привилегированное «цент-

215

ральное» место. Всюду повторяется одно и то же: не история отсылает к Расину, а Расин выводит к читателю историю как свою свиту. Причины этого — по крайней мере, материальные причины — ясны: работы о Расине — это в основном университетские работы; следовательно, они не могут перешагнуть (разве что при

помощи уловок, дающих ограниченные результаты) через сами рамки высшего образования: с одной стороны — философия, с другой — история, еще дальше — литература; между этими дисциплинами идет взаимообмен, все более и более широкий, все охотнее и охотнее признаваемый; но сам объект исследования остается предопределен устаревшими рамками, все более и более противоречащими тем представлениям о человеке, на которых основываются сегодняшние гуманитарные науки<sup>4</sup>. Последствия оказываются тяжелы: угнездившись на авторе, превратив литературного «гения» в центр наблюдения, мы вытесняем на периферию, в зону каких-то далеких туманностей, собственно исторические объекты; мы касаемся их лишь нечаянно, мимоходом, в лучшем случае мы указываем на их существование, оставляя другим заботу по их изучению в неопределенном будущем; самое главное в истории литературы становится выморочным имуществом, от которого отказались одновременно и историк, и критик. Можно сказать, что место человека, писателя, в нашей истории литературы аналогично месту события в историзирующей истории: обладая первостепенной важностью в ином плане, здесь он загораживает всю перспективу; истинный сам по себе, он приводит к созданию ложной картины.

<sup>4</sup> Совершенно очевидно, что рамки высшего образования сдвигаются с ходом времени под влиянием идеологических изменений, но эти сдвиги могут происходить с большим или меньшим запозданием. Когда Мишле начал читать свой курс в «Коллеж де Франс», разграничение, или, скорее, смешение дисциплин (в частности, истории и философии) вполне совпадало с господствовавшей романтической идеологией. А что мы видим сегодня? Рамки начинают ломаться, это заметно по некоторым признакам; например, присоединение «гуманитарных наук» к «литературе» в названии новообразованного факультета, система преподавания в «Эколь де от этюд» (Практической школе высших знаний).

216

Не будем больше говорить о бескрайней целине невспаханных тем, ждущих своего исследования; возьмем тему, уже превосходно разработанную Пикаром: положение литератора во второй половине XVII в. Идя от Расина и будучи прикован к Расину, Пикар в результате смог предложить нам не более чем материалы к теме; история вновь используется здесь как набор подручных средств для создания портрета; Пикару открылась вся глубина темы (его предисловие к работе недвусмысленно заявляет об этом), но обетованная земля в данном случае лишь маячит на горизонте; главенствует фигура писателя, а это заставляет критика уделять истории с сонетами не меньше внимания, чем доходам Расина; в итоге читатель вынужден выискивать на разных страницах работы ту социальную информацию, существенность которой он прекрасно почувствовал; причем Пикар информирует нас о профессиональном положении одного Расина. Но является ли оно действительно типичным? А другие, включая сюда писателей второго ряда (и прежде всего их)? Сколь бы страстно Пикар ни отвергал психологическую интерпретацию проблемы (был ли Расин «карьеристом?»), все равно личность Расина вновь и вновь преграждает путь исследователю.

С творчеством Расина соприкасается еще очень много других фактов, подлежащих изучению, — в частности те, к которым относится последний пункт программы Л. Февра: их можно назвать фактами коллективной ментальности. Некоторые искушенные расиноведы сами уже указывали мимоходом на эти факты, выражая желание, чтобы когда-нибудь названные проблемы были исследованы целиком, независимо от творчества Расина. Жан Помье отметил необходимость воссоздать историю расиновского мифа; можно представить себе, сколь ярко высветила бы указанная история буржуазную (упрощенно говоря) психологию от Вольтера до Робера Кемпа. А. Адан, Р. Жазинский и Ж. Орсибаль призвали

обратить внимание на популярность, можно сказать, общеобязательность аллегории в XVII в.: типичный факт коллективной ментальности, как мне кажется, значительно более важный, чем правдоподобие ключей самих по себе. Все тот же Жан Помье предложил создать историю во-

217

ображения в XVII в. (указывая, в частности, на тему метаморфозы).

Как видим, та история литературы, обязанности которой мы здесь исчисляем, не останется без дела. Сверх уже названных задач, простой читательский опыт подсказывает мне еще некоторые другие. Например, такую: мы не располагаем ни одной современной работой по классической риторике; обычно мы отправляем фигуры мысли в музей педантского формализма, как если бы они существовали лишь в воображении нескольких иезуитов, сочинявших трактаты по риторике<sup>5</sup>; между тем, Расин полон риторических фигур — Расин, почитаемый самым «естественным» из наших поэтов. А через эти риторические фигуры язык навязывает целую систему видения мира. Это относится к стилю? к языку? Ни к тому, ни к другому; на самом деле речь идет о совершенно особом установлении, о *форме* мира; это вещь не менее важная, чем исторический тип пространственных представлений у художников; к несчастью, история литературы только ждет еще своего Франкастеля.

Или такой вопрос, не встречавшийся мне нигде (не исключая и программы Февра), кроме как у философов (этого, разумеется, достаточно, чтобы полностью дискредитировать данный вопрос в глазах историка литературы): *что такое литература?* Требуется чисто исторический ответ: чем была литература (впрочем, само это слово анахронично) для Расина и его современников, какая именно функция ей отводилась, какое место в иерархии ценностей и т. д.? По правде говоря, трудно понять, как можно строить историю литературы, не задумавшись сначала о самом существовании литературы. Более того: чем, собственно, может быть история литературы, если не историей самого понятия литературы? А между тем, подобную историческую *онтологию* применительно к одной из наименее естественных ценностей человеческого общества мы нигде не найдем. И этот пробел далеко не всегда остается невинным: если мы всецело сосредоточены на акциденциях литературы, значит сущность литературы не вызывает сомнений; значит пи-

<sup>5</sup> См., например, трактат преподобного отца Лами: Lamy B. *La Rhétorique ou l'Art de parler*. P., 1675.

218

сать — это, в общем, все равно, что есть, спать или размножаться: это дано от природы, это не заслуживает истории. Потому и проявляется у стольких историков литературы — то в невинной фразе, то в направленности суждения, то в некоем молчании — убежденность в следующем постулате: мы должны толковать Расина, конечно, не в соответствии с нашими собственными проблемами, но во всяком случае под знаком некоей вечной литературы, существо которой не подлежит обсуждению; обсуждаться могут (и должны) лишь формы манифестации этой литературы.

Однако при погружении в историю существо литературы перестает быть существом. Десакрализованная, но тем самым, на мой взгляд, лишь обогащенная, литература оказывается одной из великих человеческих деятельностей, имеющих переменную форму и переменную функцию, — тех деятельностей, необходимость исторического изучения которых неизменно проповедовал Февр. Таким образом, история возможна лишь на уровне литературных *функций* (производство, коммуникация, потребление), а никак не на уровне индивидов, отправлявших эти функции. Иначе говоря, история литературы возможна лишь как социологическая

дисциплина, которая интересуется деятельностью и установлениями, а не индивидами<sup>6</sup>. Вот к какой истории ведет нас программа Февра: к истории, полностью противоположной всем привычным историям литературы; она будет строиться из прежних материалов (хотя бы частично), но ее организация и смысл будут противоположны прежним: писатели будут в ней рассматриваться только как участники институциональной деятельности, идущей сверх индивидуальности каждого. Писатель участвует в литературной деятельности точно так же, как в первобытных обществах колдун участвует в отправлении магической функции; эта функция не закреплена ни в каких писанных законах, она может быть схвачена лишь через индивидов, ее отправляющих; однако же объектом науки является именно функция, и только она. Таким образом, привычная нам история литературы должна пройти

<sup>6</sup> См. в связи с этой темой работу: **Meyerson L Les Fonctions psychologiques et les œuvres. P.: Vrin, 1948.**

219

через подлинный переворот, подобный тому, в результате которого стал возможен переход от королевских хроник к истории в собственном смысле слова. Дополнять наши литературные хроники какими-то новыми историческими ингредиентами (то неизвестным источником, то пересмотренной биографией) — пустая затея; должны быть взорваны сами рамки изучения, а объект изучения должен преобразиться. Отсечь литературу от индивида! Болезненность операции, даже ее парадоксальность — очевидны. Но только такой ценой можно создать историю литературы; набравшись храбрости, уточним, что введенная в необходимые институциональные границы, история литературы окажется просто историей как таковой<sup>1</sup>. Оставим теперь историю функции и обратимся к истории творчества. Творчество — неизменный объект тех историй литературы, которыми мы располагаем. После «Федры» Расин перестал писать трагедии. Это факт; но отсылает ли этот факт к другим фактам истории? Можно ли его *распространить вширь*? В очень малой степени. Этот факт может быть развит по преимуществу вглубь; чтобы придать ему какой бы то ни было смысл (а предлагались самые разные смыслы), надо постулировать глубинное содержание Расина, существо Расина, короче, надо затронуть *недоказуемую* материю, какой является субъективность. Можно объективно рассмотреть в Расине функционирование литературных институтов; невозможно претендовать на ту же объективность, когда желаешь разглядеть в Расине тайну творческого процесса. Здесь иная логика, иные требования, иная ответственность; необходимо интерпретировать отношение между произведением и индивидом; но как это сделать, не прибегая к психологии? К той или иной психологии? А каким образом найдет критик эту психологию, если не посредством личного *выбора*? Короче, сколь бы объективной она ни стремилась быть, сколь бы частными вопросами она себя ни ограничивала — всякая критика литературного творчества может быть

<sup>7</sup> Гольдман верно уловил суть дела: он попытался рассмотреть Паскаля и Расина на равных, как носителей сходного видения мира, и само это понятие «видение мира» имеет у Гольдмана открыто социологический характер.

220

только систематической. Надо не оплакивать этот факт, а требовать от критика откровенности в выборе системы.

Почти невозможно прикоснуться к литературному творчеству, не постулируя существование отношения между произведением и чем-то иным, внеположным произведению. В течение долгого времени это отношение считали причинно-следственным; произведение считалось *продуктом*; отсюда — такие понятия литературной критики, как «источник», «генезис», «отражение» и т. д. Такое

представление об отношении, лежащем в основе творчества, кажется все менее и менее состоятельным; либо объяснение затрагивает лишь бесконечно малую часть произведения, тогда объяснение ничтожно; либо оно оперирует очень крупными величинами, но грубость операций вызывает бесчисленные возражения (аристократия и менуэт у Плеханова). Поэтому идея продукта постепенно уступила место идее знака: произведение понимается как знак чего-то, внеположного произведению; в этом случае задача критики сводится к дешифровке значения, к выявлению элементов знакового отношения, и прежде всего к выявлению скрытого элемента: означаемого. К настоящему времени самая разработанная теория того, что можно назвать «критикой значения», была предложена Л. Гольдманом (по крайней мере, применительно к историческим означаемым; если же ограничиваться психическим означаемым, и психоаналитическая, и сартровская критика уже представляли собой «критику значения»). Таким образом, речь идет об общем движении, цель которого — *открыть* произведение, открыть не как следствие причины, а как означающее означаемого.

Хотя эрудитская (не сказать ли для простоты: университетская?) критика в основном еще остается верна идее *генезиса* (идее органической, а не структурной), получилось так, что интерпретаторы Расина стремятся расшифровать расиновскую драматургию как систему знаков. Каким путем? Путем аллегорического подхода (изучения ключей, или аллюзий, — кому какое слово нравится). Как известно, Расин вызвал сегодня целую волну реконструкции «ключей», исторических (Орсибаль) или биографических (Жазинский): Андромаха — это Дюпарк? Орест — это сам Расин? Монима — это Шан-

221

меле? Юные израильтянки из «Есфири» — это тулузские монахини? Гофолия — это Вильгельм Оранский? и т. д. Но аллегория — сколь бы жестко или сколь бы расплывчато она ни трактовалась — это, по сути своей, значение; аллегория сопрягает означающее и означаемое. Мы не будем сейчас возвращаться к вопросу о том, что интереснее: выяснять вероятность какого-либо отдельного ключа или же изучать аллегорический язык как факт эпохи. Сейчас нам важно только одно: произведение рассматривается как *язык*, говорящий о чем-то: в одном случае — о некотором политическом факте, в другом случае — о самом Расине.

Вся беда в том, что дешифровка неизвестного языка, не засвидетельствованного в документах, подобных розеттскому камню, совершенно нереальна, если не прибегать к психологическим постулатам. Сколько бы ни стремилась «критика значения» к строгости и к осторожности, систематический характер чтения заявляет о себе на всех уровнях. Прежде всего — на уровне самого означающего. Что, собственно, является здесь означающим? слово? стих? персонаж? ситуация? трагедия? все творчество в целом? <sup>8</sup> Кто может декретировать означающее, если не идти чисто индуктивным путем, то есть не начинать с означаемого, ставя его *перед* означающим? Или другая проблема, требующая еще более систематического решения: что делать с теми частями произведения, о значении которых ничего не говорится? Аналогия — это сеть с очень крупными ячейками: три четверти расиновского дискурса проходят сквозь нее. Можно ли, избрав путь критики значения, останавливаться на полпути? Можно ли отдать все неозначающее на откуп таинственной алхимии творчества? Можно ли растрачивать на один стих бездну научной изошренности, после чего лениво бросать все остальное на произвол чисто

<sup>8</sup> Карл I отдал своих детей на попечение Генриетте Английской со словами: «Я не могу оставить вам более дорогой залог». Гектор отдает сына Андромахе со словами: «Я отдаю тебе залог моей любви» («Андромаха», III, 8). Р. Жазинский видит здесь значимое отношение, он приходит к выводу о наличии источника, образца. Чтобы

оценить вероятность такого значения, которое вполне может быть на самом деле простым совпадением, надо вспомнить суждения Марка Блока в «Апологии истории» (Блок М. Цит. соч., с. 71— 76).

222

магической концепции художественного произведения? А какими *доказательствами* подтвердить то или иное значение? Числом совпадающих фактов реальности (Орсибаль)? Но этим доказываются лишь допустимость данного значения, не более того. «Совершенством» словесного выражения (Жазинский)? Но по качеству стиха судить о «жизненности» выражаемого чувства — это типичный априорный постулат. Связностью системы означающих (Гольдман)? Это, на мой взгляд, единственное приемлемое *доказательство*, поскольку всякий язык представляет собой высокосогласованную систему; но тогда, чтобы связность стала очевидной, надо проследить ее на протяжении *всего* произведения, т. е. решиться на тотальное критическое прочтение. Вот так, на самых разных уровнях, объективистские намерения «критики значения» оказываются несостоятельными в силу принципиально *произвольного* характера всякой языковой системы.

Та же произвольность и на уровне означаемых. Если произведение означает мир, к какому из уровней мира следует отнести это значение? К актуальности (английская реставрация применительно к «Гофолии»)? К политическому кризису (турецкий кризис 1671 г. применительно к «Митридату»)? К «направлению общественного мнения»? К «видению мира» (Гольдман)? А если произведение означает автора, опять начинается та же неуверенность: на каком из уровней личности располагается означаемое? На уровне биографических обстоятельств? На эмоционально-аффективном уровне? На уровне возрастной психологии? На архаическом уровне психики (Морон)? Всякий раз нужный ярус приходится выбирать заново — в зависимости не столько от произведения, сколько от изначальных представлений критика о психологии и о мире.

По сути, критика, апеллирующая к автору, — не что иное, как семиология, не решающаяся назваться собственным именем. Осмелюсь она открыто признать себя семиологией — и она по меньшей мере осознала бы свои границы, прямо заявила бы о своем выборе. Она бы поняла, что ей всегда придется иметь дело с двумя произвольными величинами и целиком брать на себя ответственность за выбор конкретного значения каждой из

223

этих величин. С одной стороны, некое означающее всегда может быть соотнесено с несколькими возможными означаемыми; знаки всегда двусмысленны, дешифровка — это всегда выбор. Угнетенные израильтяне в «Есфири» — кто это? протестанты, янсенисты, тулузские монахини или человечество, лишенное искупления? *Земля, пьющая кровь Эрехтея*, — что это? элемент мифологического колорита, драгоценный штрих или фрагмент чисто расиновского фантазма? Отсутствие Митридата — что это? ссылка некоего реального монарха или угрожающее безмолвие Отца? Сколько означаемых приходится на один знак! Мы не хотим сказать, что бесполезно соизмерять правдоподобие этих означаемых; мы хотим сказать, что выбор одного из них всегда обусловлен в конечном счете выбором той или иной ментальной системы во всей ее полноте. Если вы решили для себя, что Митридат — это Отец, значит, вы обратились к психоанализу; но если вы решили, что Митридат — это Корнель, значит, вы опираетесь на ничуть не менее произвольный (при всей его банальности) психологический постулат. С другой стороны, решение ограничить смысл произведения теми, а не иными рамками тоже есть результат субъективного выбора<sup>9</sup>. Большинство критиков полагает, что запрет идти вглубь гарантирует большую объективность: по этой логике, оставаясь на поверхности фактов, мы окажем факту большее уважение; робость, банальность

гипотезы являются залогом ее состоятельности. Отсюда — очень тщательная, иногда очень тонкая регистрация фактов и боязливый отказ от истолкования этих фактов, срабатывающий именно в тот момент, когда интерпретация готова обрести подлинную содержательность. Отмечают, например, навязчивое внимание Расина к человеческим глазам, но запрещают себе говорить о фетишизме; перечисляют проявления жестокости, но не желают признавать, что речь идет о садизме; нежелание аргументируется тем, что в XVII в. не существовало еще слова «садизм» (это все равно, что отказаться восстанавливать климатическую картину некоей

<sup>9</sup> Сартр показал, что психологическая критика (например, у П. Бурже) останавливается слишком рано, именно в той точке, с которой должно начаться объяснение (Sartre J.-P. *L'Être et le Néant*. P.: Gallimard, 1948, p. 643 s.).

224

страны в далекую эпоху на том основании, что тогда еще не существовало дендроклиматологии); отмечают, что около 1675 г. трагедию вытесняет опера; но этот сдвиг коллективной ментальности низводится на уровень *частного обстоятельства*: такова одна из возможных причин молчания Расина после «Федры». Так вот, эта боязливость уже содержит определенный систематический подход. Вещи не могут означать в несколько большей или несколько меньшей мере: они либо означают, либо не означают; сказать, что они несут лишь поверхностное значение, — это уже и есть определенная позиция по отношению к миру. Все значения приходится признать равно предположительными; а раз так, не лучше ли будет предпочесть те, которые располагаются в самых глубинах личности (Морон) или мира (Гольд-ман), иначе говоря, там, где есть шанс увидеть подлинное единство? Рискнув предложить несколько биографических «ключей», Р. Жазинский выдвигает идею о том, что Агриппина олицетворяет Пор-Рояль. Прекрасно; но неужели не очевидно, что подобная параллель рискованна лишь в той мере, в какой она не доведена до конца? Чем дальше идет гипотеза, тем большую содержательность она обретает, тем правдоподобнее она становится; и отождествить Агриппину с Пор-Роялем можно лишь в том случае, если мы увидим в обоих этих образах один и тот же пугающий архетип, коренящийся в самой глубине расиновской психики: Агриппина отождествима с Пор-Роялем, лишь если и та, и другой отождествимы с Отцом, в полномесном психоаналитическом значении слова.

Действительно, ограничительный подход критиков к значению никогда не бывает невинным. Он выявляет позицию критика, неизбежно побуждает к критике критики. Всякое прочтение Расина, сколь бы безличным оно ни старалось быть, — это проекционный тест. Некоторые заявляют свою принадлежность прямо: Морон — психоаналитик, Гольдман — марксист. Но нас сейчас интересуют другие: какова их позиция? И, коль скоро речь идет об историках литературного творчества, как они представляют себе это творчество? Чем, собственно, является в их глазах *произведение*?

225

Прежде всего и по преимуществу — алхимическим продуктом: имеются, с одной стороны, материалы — исторические, биографические, традиционные (они же источники); а с другой стороны (поскольку очевидно, что между материалами и произведением лежит пропасть), имеется *нечто невыразимое*, называемое звучными и загадочными именами: *творческий порыв, таинство души, синтез*, короче, *Жизнь*; эту вторую сторону произведения следует чтить и целомудренно упоминать, но прикасаться к ней запрещено: это значило бы отказаться от науки ради выбранной системы. В результате мы видим, как одни и те же умы изошряются в научной строгости по поводу второстепенных деталей (сколько страстей бушевало вокруг одной даты или одной запятой!), а в главном без боя отдаются на милость

чисто магической концепции художественного произведения. С одной стороны — самый жесткий позитивизм со всей его недоверчивостью, с другой стороны — беззаботное использование схоластических приемов объяснения с их вечными тавтологиями: как опиум усыпляет в силу усыпляющего свойства, так и Расин творит в силу творческого дара. Странное представление о тайне, при котором тайну умудряются объяснить массой ничтожных причин; странное представление о науке, при котором науку заставляют ревниво охранять непознаваемое. Пикантно то, что романтическая мифология вдохновения (ведь, в конечном счете, *творческий порыв* Расина — не что иное, как мирское именование расиновской Музы) сочетается здесь с громоздким сциентистским аппаратом; так из двух противоречащих друг другу идеологий <sup>10</sup> рождается некая третья, ублюдочная система, которую можно поворачивать в любую сторону: произведение оказывается то умопостижимым, то иррациональным, в зависимости от потребностей момента:

Я птичка; у меня есть крылья...

Я мышка; слава грызунам!

<sup>10</sup> К. Мангейм хорошо продемонстрировал идеологический характер позитивизма, который, впрочем, отнюдь не помешал этому течению быть продуктивным (Mannheim K. *Idéologie et Utopie*. P.: Rivière, 1956, p. 93 s.).

226

Я разум; у меня есть факты. Я тайна: отойдите прочь. Идея рассматривать произведение как синтез элементов (таинственный синтез рациональных элементов) сама по себе, вероятно, ни ошибочна, ни верна; это просто способ смотреть на вещи, способ, в высшей степени систематический и порожденный совершенно определенным моментом истории. Другой способ, не менее своеобразный, состоит в упрямом отождествлении персонажей с автором, его любовницами и друзьями. *Расин в двадцать шесть лет — это Орест, Расин — это Нерон, Андромаха — это Дюпарк, Бурр — это Витар* и т. д. — сколько утверждений подобного рода встречаем мы в расиновской критике, которая оправдывает свой неумный интерес к знакомым поэтам надеждой обнаружить их *транспонированными* (еще одно волшебное слово) в круг трагедийных персонажей. *Ничто не создается из ничего*; этот закон органической природы применяют без тени сомнения к литературному творчеству: персонаж может родиться только из живого человека. Если бы порождающая фигура рассматривалась сравнительно общо, еще можно было бы попытаться затронуть фантазматическую зону творчества; однако нам, напротив того, предлагаются самые что ни на есть детальные имитации, как если бы было удостоверено, что авторское «я» не может использовать образцы в сколько-нибудь деформированном виде. Требуется, чтобы образец и копия обладали очень наивно понятым общим признаком: Андромаха воспроизводит Дюпарк, потому что обе они были вдовами, хранили верность и имели ребенка; Расин — это Орест, потому что ими обоими владела одна и та же страсть, и т. д. Это крайне односторонний взгляд на психологию. Во-первых, персонаж может родиться не только из живого человека, но и из чего-то совершенно другого: из аффективного импульса, из желания, из сопротивления, или даже проще — из того или иного внутреннего баланса сил в трагедии. А главное, если образец и наличествует, отношение между образцом и персонажем вовсе не обязательно является аналогичным: бывают инвертированные отношения, которые можно назвать антифрагматическими; не нужно особой смелости, чтобы предположить, что в процессе творчества феномены отрицания и компенсации

227

бывают не менее плодотворны, чем феномены подражания.

И здесь мы приближаемся к постулату, который определяет все традиционные представления о литературе: произведение есть подражание, у произведения есть

образцы, и отношение между произведением и образцами может быть только аналогическим. В трагедии «Федра» изображается кровосмесительная страсть; в силу догмата об аналогии, следует искать ситуацию инцеста в жизни Расина (Расин и дочери Дюпарк). Даже Гольд-ман, всячески стремящийся умножить промежуточные звенья между произведением и его означаемым, вынужден подчиниться аналогическому постулату: коль скоро Паскаль и Расин принадлежат к политически разочарованной социальной группе, в их видении мира *должно* воспроизводиться это разочарование, как будто у писателя нет других возможностей, кроме как буквально копировать самого себя <sup>11</sup>. А если произведение содержит именно то, что незнакомо автору, чего нет в его жизни? Не надо быть психоаналитиком, чтобы понять, что поступок (и в особенности литературный поступок, который не ждет никаких санкций от непосредственной реальности) вполне может означать обратное намерение; например, *при известных условиях* (рассмотрение этих условий как раз и должно быть задачей критики) Тит, хранящий верность, может в конечном счете означать неверного Расина, а Орест, возможно, воплощает как раз то, чем не считает себя Расин, и т. д. Надо пойти еще дальше и задать себе вопрос, не должна ли критика заниматься в первую очередь именно процессами деформации, а не процессами имитации: допустим, наличие образца *доказано*; важно увидеть, где и как деформируется этот образец, где и как он отрицается или даже упраздняется; *воображение есть деформирующая сила; поэтическая деятельность состоит в разрушении образов*: это утверждение Башляра все еще вос-

<sup>11</sup> Джордж Томсон, другой критик-марксист, гораздо менее утонченный, чем Гольдман, попытался установить поверхностную аналогию между ценностным переворотом в V в. до н. э. (следы этого переворота, как ему кажется, он обнаруживает в древнегреческих трагедиях) и переходом от натурального хозяйства к торговле, который сопровождается стремительным возрастанием роли денег.

228

принимается как еретическое постольку, поскольку позитивистская критика продолжает уделять непомерно большое внимание изучению источников произведения <sup>12</sup>. Если сравнить почтенное исследование Найта, зарегистрировавшего все древнегреческие заимствования у Расина, с исследованием Морона, попытавшегося понять, какой деформации подверглись эти заимствования, позволительно будет думать, что вторая из названных работ ближе подходит к тайне творчества <sup>13</sup>.

Тем более, что аналогическая практика — это, в конечном счете, столь же рискованное предприятие, как и любая другая критика. Одержимая страстью, если я осмелюсь сказать, к «выкапыванию» сходств, она забывает все приемы, кроме одного — индукции; из гипотетического факта она делает выводы, которые быстро начинают восприниматься как бесспорные; в соответствии с определенной логикой здесь строится определенная система: *если* Андромаха — это Дюпарк, *тогда* Пирр — это Расин и т. д. «Если, — пишет Р. Жазинский, — мы доверимся „Безумному спору" и сочтем, что любовное злоключение Расина действительно имело место, — генезис „Андромахи" станет ясным» \*.

Искомое ищут и, разумеется, находят. Сходства множатся примерно так, как множатся алиби в языке параноика. На это не следует жаловаться; демонстрация внутренней взаимосвязи всегда остается прекрасным литературно-критическим зрелищем; но разве не видно, что, хотя в цепочке доказательств используются те или иные объективные факты, сам поиск доказательств обусловлен постулатом, принадлежащим к совершенно определенной системе? Если бы критика открыто сформулировала этот постулат, если бы факт перестал наконец играть роль сциентистского *алиби* для психологической по-

<sup>12</sup> О «мифе истоков» см.: Блок М. Цит. соч., с. 19—23.

<sup>13</sup> У критики нет никаких оснований рассматривать литературные источники того или иного произведения, персонажа или эпизода как сырой материал: если Расин обращается именно к Тациту, так, может быть, у Тацита уже присутствуют чисто расиновские фантазмы: Тацит тоже является объектом психологической критики со всеми ее постулатами и со всеми ее ненадежностями.

\* *Jasinski R. Vers le vrai Racine. — In 2 vol. P.: Colin, 1958, t. 1, p. 211. — Прим. перев.*

229

зиции, избранной критиком (при том, что сохранились бы традиционные гарантии проверки факта), тогда парадоксальным образом историческая эрудиция оказалась бы наконец плодотворной, в той мере, в какой она стала бы служить обнаружению откровенно относительных значений, не драпируемых отныне в одеяния Вечной Природы. Р. Жазинский полагает, что «глубинное я» изменяется под воздействием некоторых ситуаций и обстоятельств, то есть под воздействием биографических факторов. Между тем, подобное представление о «я» равно удалено и от психологии, какой она могла представляться современникам Расина, и от сегодняшних концепций, согласно которым «глубинное я» характеризуется либо устойчивостью структуры (психоанализ), либо свободой, которая позволяет строить собственную биографию, а не находиться в пассивной зависимости от нее (Сартр). В сущности, Р. Жазинский проецирует на Расина свою собственную психологию, как, впрочем, делает каждый из нас; как делает и А. Адан, когда утверждает, что определенная сцена из «Митридата» «заставляет волноваться все сокровенные струны нашей души»; суждение резко нормативное и вполне законное — при условии, однако, что никто не будет называть интерпретацию рассказа Терамена, предложенную Шпитцером, «абсурдной и варварской», как это делает А. Адан несколько ниже. Посмеем ли мы сказать Жану Помье, что привлекает нас в его эрудиции? Именно то, что она служит выражению некоторых предпочтений, реагирует на одни темы и равнодушно обходит другие, короче, что она является живой маской некоторых навязчивых идей? Сможем ли мы в один прекрасный день подвергнуть Университет психоанализу, не рискуя быть обвиненными в кощунстве? И, если вернуться к Расину, думает ли кто-нибудь, что можно опровергнуть миф о Расине, не задевая *всех* критиков, которые писали о Расине?

Мы были бы вправе потребовать, чтобы та психология, на которой основывается эрудитская критика и которая в целом восходит ко временам зарождения лансоновской системы, подверглась некоторому обновлению; чтобы она не так послушно следовала по стопам Теодюля Рибо. Мы, однако, не требуем даже и этого;

230

но пусть она просто заявит во всеуслышание о выбранных позициях.

Объективному исследованию поддается вся институциональная сторона литературы (притом, что и в этом случае критику нет никакого резона скрывать свою собственную ситуацию). Что же касается оборотной стороны медали, той очень тонкой нити, которая связует произведение и его творца, как прикоснуться к ней, не прибегая к ангажированным понятиям? Среди всех подходов к человеку психология — самый *гадательный*, самый зависимый от времени подход. Потому что на самом деле *познание* «глубинного я» иллюзорно: имеются лишь разные способы выговаривать это «я» и ничего сверх этого. Расин открывается разным языком: психоаналитическому, экзистенциальному, трагическому, психологическому (могут быть созданы и другие языки; они будут созданы); ни один из этих языков не непорочен. Но, признавая эту невозможность высказать *последнюю истину* о Расине, мы тем самым признаем, наконец, особый статус литературы. Он основан на парадоксе: литература есть совокупность элементов и правил, технических

приемов и произведений, функция которой в общем балансе нашего общества состоит именно в том, чтобы *институционализировать субъективность*. Чтобы следовать за этими действиями литературы, критик должен сам сделаться парадоксальным, выставить напоказ то неизбежное пари, которое понуждает его говорить о Расине либо так, либо иначе: критик тоже является частью литературы. Первое правило объективности состоит здесь в том, чтобы оповещать о системе прочтения, поскольку нейтрального прочтения не существует. Среди всех упоминавшихся мною работ <sup>14</sup> нет ни одной, какую бы я оспаривал;

<sup>14</sup> Adam A. Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, t. IV, P.: Domat, 1958; Bloch M. Apologie pour l'histoire ou métier d'historien, 3e éd., P.: Colin, 1959; Goldmann L. Le dieu caché. P.: Gallimard, 1955; Granet M. Etudes sociologiques sur la Chine. P.: P.U.F., 1953; Jasinski R. Vers le vrai Racine — In 2 vol. P.; Colin, 1958; Knight R. C. Racine et la Grèce. P.: Boivin, 1950; Mauron Ch. L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine. Gap; Ophrys, 1957; Orcibal J. La Genèse d'Esther et d'Athalie. P.: Vrin, 1950; Picard R. La Carrière de Jean Racine. P.: Gallimard, 1956;

231

можно даже сказать, что в разных отношениях я ими всеми восхищаюсь. Я лишь сожалею, что столько усилий было положено на служение шаткому делу: ибо, если мы хотим заниматься историей литературы, надо забыть о Расине-индивиде и сознательно перейти на уровень технических приемов, правил, ритуалов и коллективных ментальностей; а если мы хотим с какой бы то ни было целью проникнуть внутрь Расина, если мы хотим сказать нечто — пусть даже одно слово — о расиновском *я*, тогда самое частное знание должно вдруг стать систематическим, а самый осторожный критик должен раскрыться как вполне субъективное, вполне историческое существо.

1960.

Pommier J. Aspects de Racine. P.: Nizet, 1954; Thierry-Maunier. Racine, 34e éd. P.: Gallimard, 1947.

### **Литература сегодня.**

Перевод С. Н. Зенкина.....233

*I. Не могли бы вы рассказать, над чем вы сейчас работаете и в какой мере это связано с литературой?*

Меня всегда интересовало то, что можно назвать ответственностью форм. Но лишь заканчивая «Мифологии», я понял, что проблему эту следует ставить как проблему значения (*signification*), и с тех пор именно значение стало главным и осознанным предметом моей работы. Значение — это соединение того, что означает, и того, что означается; это не форма и не содержание, а связующий их процесс. Иными словами, начиная с послесловия к «Мифологиям» меня интересуют не столько отдельные идеи или мотивы, сколько то, как общество завладевает ими, превращая их в материал для создания тех или иных знаковых систем. Отсюда не следует, что сам этот материал безразличен, — просто его нельзя понять, использовать и оценить, нельзя философски, социологически или политически объяснить, пока не будет описана и осмыслена система значения, в которую он входит. А поскольку эта система — формальная, то мне пришлось заняться анализом ряда структур, стремясь охарактеризовать несколько экстралингвистических «языков», — в сущности, их столько же, сколько разных форм культуры, которые общество (независимо от их реального происхождения) наделяет значением. Например, пища служит для еды — но она также служит и для *значения* (обозначая различные социальные положения, обстоятельства, вкусы); то есть пища образует знаковую систему, и в таком плане ее еще предстоит рассмотреть. В числе знаковых систем, кроме языка как такового, можно назвать пищу, одежду, различные изображения, кино, моду, литературу.

Разумеется, структура этих систем неодинакова. Наиболее интересными, или наиболее сложными, будут, очевидно, системы, в свою очередь производные от знаковых систем: такова, например, литература, образованная от столь образцовой знаковой системы, как язык. Такова и мода — по крайней мере, в том виде, как о ней *говорят* в модном журнале; поэтому недавно, не обращаясь прямо к литературе, система которой устрашающе богата исторически сложившимися значениями, я сделал попытку описать систему значения модной женской одежды — в том виде, как эта одежда *описывается* в соответствующих журналах <sup>1</sup>. Само слово «описание» говорит о том, что, работая с модой, я одновременно занимался и литературой: ведь будучи описанной, мода становится частным случаем литературы — но случай этот показательный, так как при *описании* одежды ей сообщается особый смысл (модность), отличный от буквального смысла фразы; не в этом ли заключается и вся суть литературы? Аналогию можно продолжить: и моду и литературу я бы назвал гомеостатическими системами, то есть их функция не в том, чтобы передавать какое-либо объективное означаемое, существующее до и вне системы, а лишь в том, чтобы создать динамическое равновесие подвижного значения; действительно, в моде нет ничего кроме того, что о ней говорится, а вторичный смысл литературного текста, в сущности, мимолетен и «пуст», хотя сам текст непрерывно функционирует как означающее этого пустого смысла. И мода и литература вырабатывают значение со всей силой, со всей утонченностью, со всеми уловками изошренного искусства, но значение это как бы «никакое»; их суть в процессе значения, а не в конкретных означаемых.

Если признать моду и литературу знаковыми системами, в которых означаемое принципиально уклончиво, то неминуемо придется пересмотреть те представления, что могли бы у нас сложиться об истории моды (ее, к счастью, почти не изучали), а равно и те, что на самом деле сложились об истории литературы. В обоих случаях дело происходило как с кораблем «Арго»; детали, ма-

<sup>1</sup> Barthes R. *Système de la mode*. P.: Seuil, 1967.

териалы, вещественная основа предмета меняются вплоть до его полного время от времени обновления, однако неизменным остается имя, то есть существо предмета. Перед нами, следовательно, не простые вещи, а системы, сущность которых в форме, а не в содержании или функциях; стало быть, история таких систем есть история форм, и она, быть может, куда полнее, чем кажется, покрывает собой всю их историю в целом, поскольку эта история осложняется, отменяется или попросту подчиняется внутреннему саморазвитию форм. Сказанное очевидно в случае моды, где происходит регулярный круговорот форм — либо годовой, на микродиахроническом уровне, либо вековой, на уровне длительных циклов (см. очень ценные работы Кребера и Ричардсон). Применительно к литературе, конечно, все намного сложнее, поскольку у литературы, по сравнению с модой, более широкий и менее четко выделенный круг потребителей; еще важнее, что литература свободна от свойственного моде мифа о *несерьезности* и рассматривается как воплощение *самосознания* всего общества в целом, то есть как «исторически природная» ценность (если можно так выразиться). История литературы как знаковой системы, по сути, еще не изучалась. Долгое время изучалась только история *жанров* (мало связанная с историей значимых форм), и она до сих пор преобладает в школьных учебниках и еще более того — в обзорах современной литературы. Позднее, под влиянием в одних случаях Тэна, а в других Маркса, появились попытки создать историю литературных *означаемых*; примечательнее всего здесь, видимо, работы Гольдмана. Гольдман весьма далеко продвинулся в этом направлении, стремясь связать определенную форму (трагедию) и

определенное содержание (мировидение политического класса); но, на мой взгляд, его объяснение все же неполно, поскольку не осмысливается сама взаимосвязь, то есть значение. Соотношение двух явлений — исторического и литературного — рассматривается как *аналогия* (в трагическом разочаровании у Паскаля и Расина *воспроизводится*, копируется политическое разочарование правого крыла янсенизма), так что хотя Гольдман и утверждает с замечательной интуицией, что изучает *значение*, но фактически, на мой взгляд, речь идет лишь

235

о замаскированном детерминизме. Задача состоит (это, конечно, легко сказать!) не в том, чтобы обрисовать историю литературных означаемых, а в том, чтобы создать историю значений, то есть тех семантических приемов, благодаря которым литература сообщает сказанному в ней смысл (пусть даже «пустой»); одним словом, задача в том, чтобы смело проникнуть в «кухню смысла».

*II. Вы писали: «Каждый вновь рождающийся писатель подвергает внутреннему суду всю литературу».*

*Не может ли получиться, что такой постоянный и неизбежный пересмотр основ в дальнейшем окажет опасное влияние на некоторых писателей, так что для них «пересмотр основ» станет просто новым литературным «ритуалом», то есть лишится реальной действительности?*

*С другой стороны, не кажется ли вам, что ныне слишком часто стало обсуждаться и понятие «неудачи» как необходимого условия подлинно «удачного» произведения?*

Есть два рода неудач. Во-первых, историческая неудача самой литературы; она не в силах ответить на вопросы, которые задает человеку мир, не нарушая уклончивости (*le caractère déceptif*) знаковой системы, — а такая система и составляет наиболее зрелую форму литературы; литература сегодня вынуждена лишь задавать миру вопросы, тогда как мир, страдая от отчуждения, нуждается в ответах. Во-вторых, бывает неуспех у публики, когда произведение не принимают читатели. Неудачу первого рода может переживать всякий автор (если он сознает свой удел) как экзистенциальную неудачу своего писательского «проекта»; говорить тут не о чем, и ничем тут не помогут ни моральные принципы, ни, тем более, правила психической гигиены — что можно сказать несчастному сознанию, если его состояние исторически оправданно? Ощущение такой неудачи принадлежит к «внутренним убеждениям, которые никому не следует сообщать» (Стендаль). Что же касается неуспеха у публики, то он может быть интересен (кроме автора, разумеется!) только для социологов и историков, старающихся распознать в читательском неприятии книги признак тех или иных социально-исторических умо-

236

настроений. Здесь можно заметить, что общество наше отвергает очень мало произведений, причем особенно быстро «адаптируются» произведения «проклятые» (сами по себе редкие), нонконформистские или аскетичные, — одним словом, так называемый авангард. Та культура неудачи, о которой вы говорите, не проявляется нигде — ни у читателей, ни (само собой!) у издателей, ни у молодых писателей, которые по большей части как будто вполне уверены в том, что делают; возможно, впрочем, что ощущать литературу как неудачу могут только те, кто сам находится вне литературы.

*III. В «Нулевой степени письма» и в конце «Мифологий» вы пишете, что нужно добиваться «примирения реальности и человека, описания и объяснения, предмета и знания о нем». Не сближается ли такое примирение с позицией сюрреалистов, для которых «разлом» между миром и человеческим духом не безнадежен?*

*Как бы вы согласовали подобную позицию со своей апологией «неудавшейся*

*ангажированности» писателя (у Кафки)?*

*Не могли бы вы пояснить это последнее понятие?*

Для сюрреализма, при всей тяге этого движения к политике, действительность и человеческий дух могут совпасть друг с другом *непосредственно*, то есть без всяких, даже революционных, опосредований (вообще, сюрреализм можно определить как искусство опосредования). Но с того момента, как возникает мысль, что общество может преодолеть отчуждение только в ходе политического (или, шире, исторического) процесса, подобное совпадение или примирение, оставаясь возможным, переходит в область утопии. С этого момента возникает утопически-опосредованное и реалистически-непосредственное видение литературы; они не опровергают, а дополняют друг друга.

Само собой разумеется, что, будучи связано с отчужденной действительностью, реалистически-непосредственное видение никак не может быть «апологией». В обществе отчуждения литература тоже отчуждена, поэтому в реально существующей литературе ни одно явление (в том числе и Кафка) не заслуживает «апологии» — мир

237

освободит не литература. Однако в том «стесненном» состоянии, в котором мы ныне находимся по воле истории, заниматься литературой можно по-разному; у писателя есть выбор, а значит, для него существует если не нравственность, то во всяком случае ответственность. Можно сделать из литературы *утвердительную* ценность — внести в нее либо избыточность (согласовывая ее с консервативными ценностями), либо напряженность (обращая ее в орудие освободительной борьбы); а можно, наоборот, приписать литературе ценность сугубо *вопросительную* — тогда литература станет знаком (пожалуй, единственно возможным) той исторической непрозрачности, которая характеризует наше субъективное мироощущение. Уклончивая знаковая система, которой, на мой взгляд, и является литература, превосходно приспособлена для того, чтобы писатель мог глубоко вторгаться своим творчеством в окружающий его мир, в его проблемы и *в то же время* приостанавливать эту ангажированность, как только то или иное учение, партия, группа или культура начинают подсказывать ему определенный ответ. Задаваемый литературой вопрос имеет одновременно и несущественное (по отношению к потребностям мира) и сущностно важное значение (так как этот вопрос составляет суть литературы). Вопрос этот — не *«в чем смысл мира?»*, ни даже, возможно: *«есть ли у мира какой-то определенный смысл?»*, но лишь: *«вот мир: есть ли в нем осмысленность?»*. В таком случае литература есть истина, но истина литературы включает в себя и невозможность ответить на вопросы, которыми терзается мир, и возможность ставить подлинные, всеобъемлющие вопросы, ответ на которые не предполагается так или иначе заранее в самой форме вопроса; такого, кажется, не добилась еще ни одна философия, и это поистине дело литературы.

*IV. Поле какой литературной практики мог бы стать в нынешних условиях журнал, подобный нашему?*

*Представляется ли Вам требование эстетической «завершенности» (хотя и открытой, ибо речь не идет о «хорошем слоге») единственным, способным оправдать эту практику?*

*Что бы вы хотели нам посоветовать?*

238

Ваш замысел мне понятен. Вы оказались в ситуации, когда, с одной стороны, узколитературные журналы печатают литературу иного, старшего поколения, а с другой стороны, журналы с широкой тематикой все более от литературы отворачиваются; недовольные такой ситуацией, вы решили выступить как против

литературы известного рода, так и против известного рода пренебрежительного отношения к литературе. Однако продукт вашей деятельности, по-моему, парадоксален, и вот почему. Издание журнала, даже литературного, — акт не литературный, а всецело социальный, это как бы попытка институционализации актуальных событий и проблем. Поскольку же литература — всего лишь форма, то она не несет в себе никакой актуальности (разве что ее содержанием сделать ее собственные формы и превратить ее в самодовлеющий мир); актуален мир, а не литература, она всего лишь отраженный свет. Можно ли издавать журнал на материале отражений? — Не думаю. Если попытаться прямо осветить отраженную структуру, то она либо исчезнет, станет пустой, либо, напротив, застынет и превратится в неподвижную сущность; в обоих случаях «литературному» журналу литература остается недоступной (со времен Орфея мы знаем, что никогда нельзя оглядываться на то, что любишь, — если не хочешь его гибели), а если он будет только лишь «литературным», то недоступным для него останется и сам мир, что уже не пустяк.

Что же делать? Прежде всего, создавать литературные произведения, то есть новые, неведомые объекты. Вы говорите о *завершенности*. Но ведь завершенность, то есть цельность вопроса, может быть присуща только литературному произведению; завершая произведение, писатель делает не что иное, как обрывает его в тот самый момент, когда оно начинает наполняться определенным значением, начинает из вопроса превращаться в ответ; произведение должно строиться как законченная система значения, но само это значение должно быть уклончивым. Разумеется, для журнала завершенность такого рода невозможна — ведь его назначение в том, чтобы вновь и вновь давать ответы на вопросы реального мира. В этом смысле существование так называемых «ангажированных» журналов вполне законно,

239

как законно и то, что они все меньше места уделяют литературе. Если говорить о журналах, правота на их, а не на вашей стороне; в неангажированности может состоять истина литературы, но никак не общее правило поведения — наоборот, почему журналу не занять ангажированную позицию, раз ничто этому не мешает? Отсюда, конечно, не следует, что ангажированность журнала должна быть только «левой»; вы можете, скажем, во всем исповедовать «телькелизм», доктрину «воздержания от определенных суждений», — но, во-первых, пришлось бы признать, что этот «телькелизм» глубоко вовлечен (*engagé*) в историю нашего времени (ведь никакое «воздержание от суждений» не бывает невинно-нейтральным), а во-вторых, свой законченный смысл он мог бы обрести лишь откликаясь изо дня в день на все происходящее в мире, от последнего стихотворения Понжа до последней речи Кастро, от последнего любовника Сорейи до последнего полета советских космонавтов. Такому журналу, как ваш, остается одна (узкая) дорога, а именно — рассматривать становление реального мира сквозь призму литературного сознания, давать периодический взгляд на современность как на материал какого-то неведомого литературного произведения, жить тем неуловимым, непостижимым мигом, когда рассказ о реальном событии вот-вот наполнится литературным смыслом.

*V. Считаете ли вы, что существует какой-либо критерий качества литературных произведений? Не является ли первоочередной задачей установление такого критерия? Полагаете ли вы, что следовало бы не определять его априорно, с тем чтобы он сам, если это возможно, сложился в процессе эмпирического выбора?*

Обращение к эмпиризму характерно скорее для писателя, чем для критика. Когда мы *рассматриваем* литературу, всякое произведение предстает как осуществление

замысла, обдуманного *на том или ином уровне* авторской субъективности (не обязательно на уровне чистого интеллекта); как вы, вероятно, помните, Валери предлагал строить критическое суждение на оценке дистанции, отделяющей произведение от его замысла.

240

Действительно, «качественным» произведением можно было бы считать то, которое менее всего отличается от породившей его идеи; но поскольку сама по себе эта идея неуловима, поскольку автор обречен сообщать ее нам только через произведение, то есть через то самое опосредование, которое мы и изучаем, то «качественность» литературы приходится определять лишь косвенными методами — по ощущению строгой последовательности, когда чувствуется, что автор неуклонно следует одному и тому же принципу; такого рода императивные принципы, обеспечивающие единство произведения, исторически изменчивы. Очевидно, например, что в традиционном романе не было никакой строгой методики в описаниях — романист простодушно смешивает то, что ему видно, что ему известно, с тем, что видно и известно его персонажам; у Стендаля на одной странице (я имею в виду описание Карвиля в романе «Ламьель») встречается несколько субъектов повествования; система видения была в традиционном романе очень нечеткой — вероятно, потому, что «качество» поглощалось тогда другими свойствами, и проблемы доверия между романистом и читателем не существовало. Первым, кто воспользовался этой путаницей уже систематически, без простодушия, был, видимо, Пруст: в голосе его рассказчика как бы совмещаются несколько субъектов. Это означает, что традиционная логика сменяется логикой собственно романной, — но тем самым оказывается поколеблен в своих основах и весь классический роман. Теперь (излагая историю вкратце) у нас пишутся романы, где повествование ведется с какой-то одной точки зрения, причем качество произведения зависит от того, насколько строго и последовательно выдержана принятая автором система видения. В «Ревности», «Изменении», да, пожалуй, и во всех прочих образцах молодого романа система видения точно устанавливается с самого начала и четко проводится до конца, не включая никаких побочных субъектных инстанций, через которые в прежние времена в произведение *открыто* вторгалась субъективность автора. (Таковы условия игры — нельзя поручиться, что они всегда соблюдаются, тут требуется детальный разбор текстов.) Иными словами, о мире здесь рассказывается *с одной точки зрения*, отчего существенно

241

меняются «роли» персонажа и романиста по отношению друг к другу. Качество произведения определяется при этом точным соблюдением правил игры, четкостью видения — *постоянного* и вместе с тем подверженного всем превратностям фабулы. Действительно, фабула, протяженная «история», есть худший враг моментального видения, и, быть может, именно потому в подобного рода «высококачественных» романах фабула развита столь слабо. Здесь заключен конфликт, который тем или иным способом приходится разрешать — либо объявив фабулу вообще несущественной (но тогда как быть с «занимательностью?»), либо включив ее в такую систему видения, которая в силу своей четкости значительно сужает рамки *известного* читателю.

*VI. «Известно, как часто наша реалистическая литература утверждает мифы (хотя бы примитивный миф о реализме) и как редко это случается, к ее чести, в литературе нереалистической».*

*Какие конкретные произведения вы имеете здесь в виду и чем определяется, на ваш взгляд, подлинный реализм в литературе?*

До сих пор реализм определялся скорее своим содержанием, чем своими приемами (не считая приема «записной книжки»). *Реальным* первоначально

считалось все прозаическое, грубое, низменное; потом, шире, — предполагаемый общественный базис, освобожденный от приукрашивающих и подменяющих его личин. Никто не подвергал сомнению, что литература просто нечто *копирует*; в зависимости от того, к какому уровню относилось это «нечто», произведение оказывалось реалистическим или нереалистическим.

Но что же такое *реальное*? Оно дано нам только в форме явлений (физический мир), функций (социальный мир) и фантазмов (мир культуры), то есть сама *реальность* есть не что иное, как результат логического вывода; когда заявляют, что нужно копировать реальность, это значит, что выбирается некоторый вывод в противовес другому; реализм с самого своего зарождения несет ответственность за некоторый выбор. Первое недоразумение, связанное со всеми видами реалистического

242

искусства, состоит в том, что им приписывается обладание более полной и бесспорной истиной, нежели другим, «интерпретирующим» искусствам. Второе недоразумение, свойственное уже собственно литературе, еще более мифологизирует понятие литературного реализма; литература есть явление языка, ее суть в языке, однако язык еще до всякой литературной обработки *уже* представляет собой смысловую систему; еще прежде чем он станет литературой, в нем уже есть обособленность составных частей (слов), дискретность, избирательность, категоризация, специфическая логика. Я сижу в комнате и *вижу* эту комнату; но разве *видеть* комнату уже не значит говорить о ней с самим собой? И даже если это не так, то что я могу *сказать* о том, что я *вижу*? Скажу ли я «кровать», «окно», назову ли какой-нибудь цвет — я уже начал расчленять то континуальное целое, что находится передо мною. Более того, эти простые слова сами представляют собой значимости, и у них есть определенная история, определенное окружение, и смысл их рождается, быть может, не столько из соотношения с обозначаемым предметом, сколько из соотношения с другими, близкими и вместе с тем отличными от них словами; и вот именно в этой области сверхзначения, в зоне вторичных значений, размещается и развивается литература. Иначе говоря, литература в своем отношении к предметам как таковым по своей основе, по своей сути нереалистична; литература — это сама ирреальность; точнее, литература отнюдь не является копией, аналогом реальности, *напротив, ее задача состоит в осознании ирреальности языка*. «Правдивее всех» та литература, которая сознает себя максимально ирреальной, поскольку сущность ее заключена в языке; она представляет собой поиски промежуточного состояния между вещами и словами, напряженное сознание, которое и опирается на слова, и стеснено ими, которое через них имеет *неограниченную и вместе с тем несбыточную* власть над миром. Реализм, понимаемый таким образом, должен заключаться не в копировании вещей, а в познании языка; «реалистичнее» всех будет не то произведение, в котором «живописуется» реальность, а то, которое, пользуясь реальным миром как содержанием (притом что это содержание внеположно структуре, то

243

есть главной сути произведения), глубже всех проникнет в *ирреальную реальность* языка.

Конкретные примеры? Конкретность стоит дорого; здесь мне пришлось бы переписать с новой точки зрения всю историю литературы. Можно, пожалуй, сказать, что разработка всех возможностей языка еще только начинается, здесь таятся бесконечно богатые ресурсы для творчества. Ведь такую разработку не следует связывать с одной лишь поэзией; считается, что поэзия имеет дело со словами, а роман — с «реальностью», но на самом деле вся литература представляет собой проблематику языка; так, в классической литературе осваивалась (на мой взгляд,

исключительно талантливо) свойственная языку *произвольная рациональность*, в современной поэзии — его иррациональность, в «новом романе» — его *тусклость*, и т. д. С этой точки зрения всякие опыты разрушения языка имеют зачаточный характер, они неспособны к развитию; непредсказуемую новизну, бесконечное богатство литература скорее обретет, обратившись к различным формам *ложной рациональности* языка.

*VII. Каково ваше мнение о новейшей литературе? Чего вы от нее ожидаете? Есть ли в ней какой-то смысл?*

Я думаю, если бы попросить вас самих определить, что вы подразумеваете под «новейшей литературой», вам пришлось бы крепко призадуматься. Если вы начнете перечислять имена авторов, то сразу же станут очевидны различия между ними и придется специально объясняться по каждому случаю; если же вы станете формулировать общую доктрину, то у вас получится литература, нигде не существующая (в лучшем случае — в ваших собственных сочинениях), а каждый реальный писатель будет характеризоваться главным образом тем, в чем он не соответствует этой доктрине. Такая невозможность объединения не случайна: по ней видно, насколько трудно нам самим постичь исторический смысл своего времени и своего общества.

Может, например, сложится впечатление известного родства между различными образцами «нового романа» (я сам здесь из этого исходил, говоря о романной

244

системе видения) ; тем не менее еще неизвестно, не представляет ли собой «новый роман» феномен чисто социологический, литературный миф, источники и функции которого легко определить. Для установления подлинного сходства между произведениями недостаточно знать, что их авторы состоят в дружеских отношениях, печатаются в одних издательствах и совместно устраивают «круглые столы». Возможно ли вообще установление такого сходства? Когда-то оно, пожалуй, и станет возможным, но пока, по зрелом размышлении, более правомерным и плодотворным представляется изучать творчество каждого писателя в отдельности, рассматривая его именно как самобытное творчество, то есть как феномен, в котором не удалось снять напряженность между субъектом и историей и который, будучи завершенным и вместе с тем не поддающимся классификации объектом, как раз и держится на этом напряжении. Так что лучше было бы ставить вопрос о смысле творчества Роб-Грийе или Бютора, чем о смысле «Нового романа». Объясняя «Новый роман» в его данности, вы можете объяснить лишь малую частицу нашего общества; но объясняя творчество Роб-Грийе или Бютора в его становлении, вам, может быть, посчастливится, преодолевая собственную историческую непрозрачность, заглянуть в исторические глубины своей современности. Ведь что такое литература, как не особый язык, который превращает «субъекта» в знак истории?

*1961, «Tel Quel».*

### **Воображение знака.**

Перевод Н. А. Безменовой .... 246

Любой знак включает в себя или предполагает наличие трех типов отношений. Прежде всего — внутреннее отношение, соединяющее означающее с означаемым, и далее — два внешних отношения. Первое виртуально; оно относит знак к некоторому определенному множеству других знаков, откуда он извлекается для включения в речь; второе отношение актуально, оно присоединяет знак к другим знакам высказывания, предшествующим ему или следующим за ним в речевой цепи. Первый тип отношений отчетливо обнаруживается в явлении, называемом обычно *символом*; например, крест «символизирует» христианство, стена Коммунаров — Коммуну, красный цвет — запрет на движение; назовем это первое отношение

*символическим*, хотя оно встречается не только в символах, но и вообще в знаках (которые, грубо говоря, представляют собой чисто условные символы). Второй план отношений предполагает для каждого знака существование определенного упорядоченного множества форм («памяти»), от которых он отличается благодаря некоторому минимальному различию, необходимому и достаточному для реализации изменения смысла; в слове *lupum* элемент *-um* (являющийся знаком, точнее, морфемой) обнаруживает свое значение аккузатива только в сопоставлении со всеми прочими (виртуальными) формами склонения (*-us*, *-i*, *-o* и т. д.); красный цвет не означает запрета, пока не включается в *регулярную* оппозицию зеленому и желтому (очевидно, что если бы не существовало никакого цвета, кроме красного, красный, по-видимому, сопоставлялся бы с отсутствием цвета); этот план отношений является, таким образом, системным, его называют иногда парадигмой; назовем и мы этот второй тип отношений *парадигматическим*.

246

В третьем типе отношений знак соплагается уже не своим «братьям» (виртуальным), а своим «соседям» (актуальным); в выражении *homo homini lupus* слово *lupus* поддерживает некоторые связи со словами *homo* и *homini*; в одежде элементы костюма соединяются по определенным правилам: надеть свитер и кожаную куртку значит создать кратковременную, но значащую связь между ними, аналогичную связи слов в предложении; этот план отношений реализуется в синтагме, поэтому назовем третий тип отношений *синтагматическим*.

Однако оказывается, что, обращаясь к знаковому феномену (а такое обращение может быть обусловлено самыми разными причинами), мы неминуемо вынуждены сосредоточить свое внимание на каком-либо одном из трех отношений; мы «видим» знак то в символическом, то в системном, то в синтагматическом ракурсе; иногда это происходит просто в силу незнания соседних отношений: так, символизм долгое время оставался слеп к формальным знаковым отношениям; но даже если все три отношения оказываются выявленными (как в лингвистике, например), каждый индивид (или каждая школа) стремится основать свой анализ только на одном каком-нибудь измерении знака: в результате возникает преобладание *одного* видения над целостностью знакового феномена, так что можно, вероятно, говорить о различных семиологических *сознаниях* (конечно, в смысле сознания аналитика, а не потребителя знака). Итак, выбор одного доминирующего отношения предполагает каждый раз определенную идеологию; вместе с тем — каждому осознанию знака (символическому, парадигматическому или синтагматическому) или, во всяком случае, первому с одной стороны и двум другим — с другой, соответствует некоторый момент рефлексии, индивидуальной или коллективной: структурализм, в частности, может быть определен исторически как переход от символического сознания к сознанию парадигматическому; существует история знака, и это — история его «осознаний».

Символическое сознание видит знак в его глубинном, можно сказать, геологическом измерении, поскольку в его глазах именно ярусное залегание означаемого и озна-

247

чающего создает символ; существует представление о своего рода вертикальном соотношении креста и христианства: христианство залегает как бы *под* крестом в виде глубинной массы верований, ценностей и обрядов, более или менее упорядоченных на уровне формы. Вертикальность связи влечет за собой два последствия: с одной стороны, вертикальная связь создает впечатление единенности символа — символ одиноко высится в мире, и даже если считать, что ему свойственна неистощимость, то она более всего напоминает «лес» с его беспорядочной подземной связью переплетенных корней (означаемых); с другой

стороны, это вертикальное отношение с необходимостью обнаруживается как отношение аналогии — в символе форма всегда *похожа* (более или менее) на содержание, как если бы она была порождена им. и поэтому символическое сознание нередко таит в себе не до конца изжитый детерминизм: здесь явно преобладает отношение подобия (даже в том случае, если подчеркивается неадекватный характер знаковой связи). Символическое сознание царило в социологии символов и, конечно, отчасти в психоанализе в пору его зарождения, хотя сам Фрейд признавал необъяснимый (не-аналогический) характер некоторых символов; впрочем, это была как раз та эпоха, когда господствовало само слово *символ*; в те времена символ обладал почти мифической привилегией «неисчерпаемости»: символ неисчерпаем, а потому-де он не может быть сведен к «простому знаку» (ныне в этой «простоте» знака можно усомниться): могучее, находящееся в постоянном движении содержание все время как бы выплескивается за рамки формы, и потому для символического сознания символ, в сущности, представляет собой не столько кодифицированную форму коммуникации, сколько аффективный инструмент приобщения. Слово *символ* теперь слегка устарело; его охотно заменяют выражениями *знак* или *значение*. Этот терминологический сдвиг свидетельствует о некотором размывании символического сознания, в частности в том, что касается аналогического отношения между означающим и означаемым; тем не менее это сознание сохраняет свою силу до тех пор. пока аналитический взгляд скользит мимо формальных отношений между знаками (не замечая или игнорируя их), ибо

248

по самой своей сути символическое сознание есть отказ от формы: в знаке его интересует означаемое; означающее же для него всегда производно.

Однако как только мы сопоставим формы двух знаков или хотя бы рассмотрим их в сравнении, немедленно возникает своего рода парадигматическое сознание; даже на уровне классического символа, более всего связанного со знаками, в случае, если представляется возможность зафиксировать вариацию двух символических форм, сразу обнаруживаются другие измерения знака, как, например, это имеет место в оппозиции *Красного Креста* и *Красного Полумесяца* \*; с одной стороны, *Крест* и *Полумесяц* утрачивают изолированные отношения со своими означаемыми (христианство и ислам), включаясь в некоторую стереотипную синтагму; с другой стороны, они вместе образуют набор различительных признаков, каждый из которых соответствует особому означаемому: рождается парадигма. Таким образом, парадигматическое сознание определяет смысл не как простую встречу некоего означающего и некоего означаемого, а, по удачному выражению Мерло-Понти, как самую настоящую «модуляцию сосуществования»; оно заменяет двустороннее (пусть даже умноженное) отношение, устанавливаемое символическим сознанием, на отношение по меньшей мере четырехстороннее, а точнее — гомологическое. Именно парадигматическое сознание позволило Леви-Строссу, среди прочего, по-новому поставить проблему тотемизма: в то время как символическое сознание тщетно искало «полные» признаки аналогического характера, объединяющего означающее (тотем) с означаемым (клан), парадигматическое сознание установило отношение гомологии (термин Леви-Стросса) между отношением двух тотемов и отношением двух кланов (мы не рассматриваем здесь вопрос, является ли эта парадигма непременно двоичной). Конечно, оставляя означаемому только его обозначающую роль (оно указывает на означающее и позволяет выделить члены оппозиции), парадигматическое сознание тем самым стремится опустошить его; однако само значение при этом

\* Во французском языке *крест* (*croix*) и *полумесяц* (*croissant*) — слова одного корня. — *Прим. перев.*

не уничтожается. И, разумеется, именно парадигматическое сознание обусловило (или отразило) бурное развитие фонологии, науки об образцовых парадигмах (*маркированность/немаркированность*), именно оно, благодаря трудам Леви-Стросса, определило порог, с которого начинается структурализм.

Синтагматическое сознание является осознанием отношений, объединяющих знаки между собой на уровне самой речи, иными словами, ограничений, допущений и степеней свободы, которых требует соединение знаков. Этим сознанием отмечены лингвистические работы Йельской школы, а за пределами лингвистики — исследования русской формальной школы, в частности, изыскания Проппа в области славянской народной сказки, которые, возможно, откроют в будущем путь к анализу крупных современных «повествовательных текстов» — от газетной хроники до массового романа. Однако синтагматическое сознание, по-видимому, ориентировано не только в этом направлении; из трех сознаний именно оно наилучшим образом обходится без означаемого: оно в большей степени структурально, нежели семантически; вероятно, именно поэтому синтагматическое сознание наиболее приближено к практике: оно лучше всего позволяет представить множества операторов, системы управления и систематизацию сложных классов объектов: парадигматическое сознание сделало возможным плодотворный переход от десятичных систем к двоичным; однако синтагматическое сознание реально обеспечило создание кибернетических «программ», равно как и позволило Проппу и Леви-Строссу реконструировать мифологические «ряды».

Возможно, нам когда-нибудь удастся вернуться к описанию этих семантических сознаний, попытаться связать их с историей; возможно, когда-нибудь и будет создана семиология семиологов, структурный анализ структуралистов. Здесь мы только хотели сказать, что, вероятно, существует самое настоящее воображение знака; знак является не только предметом особого типа знания, но и объектом определенного *видения*, напоминающего небесные сферы в Сне Сципиона или же то представление о молекуле, к которому прибегают химики; семиолог

*видит*, как знак движется в поле значения, пересчитывает его валентности, очерчивает их конфигурацию: знак для него — осязаемая идея. Итак, следует предположить возможность перехода от трех сознаний (пока что очерченных схематично), о которых шла речь, к гораздо более широким разновидностям воображения, направленным на совершенно иные объекты, нежели знак.

Символическое сознание предполагает образ глубины; оно *переживает* мир как отношение формы, лежащей на поверхности, и некоей многоликой, бездонной, могучей пучины (*Abgrund*), причем образ этот увенчивается представлением о ярко выраженной динамике: отношение между формой и содержанием непрерывно обновляется благодаря течению времени (истории), инфраструктура как бы Переполняет края суперструктуры, так что сама структура при этом остается неуловимой. Парадигматическое сознание, напротив, есть сознание формальное: оно *видит* означающее как бы в профиль, видит его связь с другими виртуальными означающими, на которые оно похоже и от которых в то же время отлично; оно совсем или почти совсем не видит знак в его глубинном измерении, зато видит *его в перспективе*; вот почему динамика такого видения — это динамика запроса: знак *запрашивается* из некоторого закрытого, упорядоченного множества, и этот запрос есть высший акт означивания: здесь мы имеем дело с воображением землемера, геометра, хозяина мира, удобно расположившегося в нем, ибо, чтобы произвести смысл, человеку оказывается достаточно осуществить выбор из некоторого готового набора элементов, заранее структурированного либо его собственным мышлением (согласно бинаристской гипотезе), либо просто в силу наличия материально

законченных форм. Синтагматическое воображение уже не видит (или почти не видит) знак в его перспективе, зато оно *провидит* его развитие — его предшествующие и последующие связи, те мосты, которые он перебрасывает к другим знакам; это «стемматическое» воображение, вызывающее образ цепочки или сети; динамика этого образа предполагает *монтаж* подвижных взаимозаменяемых частей, комбинация которых как раз и производит смысл или вообще какой-либо новый объект; таким образом, речь идет о воображении сугубо исполнитель-

251  
ском или функциональном (слово это несет в себе плодотворную двусмысленность, поскольку отсылает одновременно и к представлению о переменном отношении, и к идее пользования).

Таковы (вероятно) три типа знакового воображения. Очевидно, с каждым из них можно связать известное число соответствующих типов творчества, причем в самых различных областях, поскольку ни один феномен, существующий к настоящему времени в мире, не способен ускользнуть от смысла. Оставаясь в рамках современного интеллектуального творчества, можно назвать среди творений, созданных глубинным (символическим) воображением, биографическую или историческую критику, социологию «видений», реалистический или интроспективный роман и вообще все «выразительные» искусства или языки, постулирующие самодовлеющее означаемое, извлеченное либо из внутреннего мира, либо из истории. Формальное (или парадигматическое) воображение предполагает пристальное внимание к *вариации* нескольких рекуррентных элементов; к этому типу воображения могут быть отнесены сны и онирические повествования, произведения сугубо тематические, а также такие, эстетика которых требует игры определенных комбинаций (например, романы Роб-Грийе). Наконец, функциональное (или синтагматическое) воображение питает собой все те произведения, само созидание которых — путем монтажа дискретных и подвижных элементов — и является собственно зрелищем; такова поэзия, эпический театр, додекафоническая музыка и любые структурные композиции — от Мондриана до Бютора.

1962, «Arguments».

### **Структурализм как деятельность.**

Перевод Н. А. Безменовой 253

Что такое структурализм? Это не школа и даже не течение (во всяком случае, пока), поскольку большинство авторов, обычно объединяемых этим термином, совершенно не чувствуют себя связанными между собой ни общностью доктрины, ни общностью борьбы. В лучшем случае дело идет о словоупотреблении: *структура* является уже старым термином (анатомистского и грамматистского происхождения)<sup>1</sup>, сильно истертым к настоящему времени: к нему охотно прибегают все социальные науки, и употребление этого слова не может служить чьим бы то ни было отличительным признаком — разве что в полемике относительно содержания, которое в него вкладывают; выражения *функции, формы, знаки* и *значения* также не отличаются специфичностью; сегодня это слова общего применения, от которых требуют и получают все, что пожелают; в частности, они позволяют замаскировать старую детерминистскую причинно-следственную схему. Вероятно, следует обратиться к таким парам, как *означающее* — *означаемое* и *синхрония* — *диахрония*, для того, чтобы приблизиться к пониманию отличий структурализма от других способов мышления; к первой паре следует обратиться потому, что она отсылает к лингвистической модели сосюррианского происхождения, а также и потому, что при современном состоянии вещей лингвистика, наряду с экономикой, является прямым воплощением науки о структуре; на вторую пару следует обратить внимание еще более решительным образом, ибо она, как кажется, предполагает

известный пересмотр понятия истории в той мере, в какой идея синхронии (несмотря на то, что у Соссюра она и выступает сугубо

*Sens et Usage du terme Structure. La Haye: Mouton & Co., 1962.*

253

операциональным понятием) оправдывает определенную иммобилизацию времени, а идея диахронии тяготеет к тому, чтобы представить исторический процесс как чистую последовательность форм. По-видимому, речевой знак структурализма в конечном счете следует усматривать в систематическом употреблении терминов, связанных с понятием значения, а отнюдь не в использовании самого слова «структурализм», которое, как это ни парадоксально, совершенно не может служить чьим бы то ни было отличительным признаком; понаблюдайте, кто употребляет выражения *означающее* и *означаемое*, *синхрония* и *диахрония*, и вы поймете, сложилось ли у этих людей структуралистское видение.

То же самое справедливо и по отношению к интеллектуальному метаязыку, который открыто пользуется методологическими понятиями. Поскольку структурализм не является ни школой, ни течением, нет никаких оснований априорно (пусть даже предположительно) сводить его к одному только научному мышлению; гораздо лучше попытаться дать его по возможности наиболее широкое описание (если не дефиницию) на другом уровне, нежели уровень рефлексивного языка. В самом деле, можно предположить, что существуют такие писатели, художники, музыканты, в чьих глазах *оперирование* структурой (а не только мысль о ней) представляет собой особый тип человеческой практики, и что аналитиков и творцов следует объединить под общим знаком, которому можно было бы дать имя *структуральный человек*; человек этот определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения или, лучше сказать, *способности воображения*, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру.

Сразу же отметим, что по отношению ко всем своим пользователям сам структурализм принципиально выступает как *деятельность*, то есть упорядоченная последовательность определенного числа мыслительных операций: можно, очевидно, говорить о структуралистской деятельности, подобно тому как в свое время говорили о сюрреалистической деятельности (именно сюрреализм, вероятно, дал первые опыты структурной литературы —

254

к этому вопросу стоит вернуться). Однако прежде чем обратиться к этим операциям, нужно сказать несколько слов об их цели.

Целью любой структуралистской деятельности — безразлично, рефлексивной или поэтической — является воссоздание «объекта» таким образом, чтобы в подобной реконструкции обнаружились правила функционирования («функции») этого объекта. Таким образом, структура — это, в сущности, отображение предмета, но отображение направленное, заинтересованное, поскольку модель предмета выявляет нечто такое, что оставалось невидимым, или, если угодно, неинтеллигибельным, в самом моделируемом предмете. Структуральный человек берет действительность, расчленяет ее, а затем воссоединяет расчлененное; на первый взгляд, это кажется пустяком (отчего кое-кто и считает структуралистскую деятельность «незначительной, неинтересной, бесполезной» и т. п.). Однако с иной точки зрения оказывается, что этот пустяк имеет решающее значение, ибо в промежутке между этими двумя объектами, или двумя фазами структуралистской деятельности, рождается *нечто новое*, и это новое есть не что иное, как интеллигибельность в целом. Модель — это интеллект, приплюсованный к предмету, и такой добавок имеет антропологическую значимость в том смысле, что он оказывается самим человеком, его историей, его ситуацией, его свободой и даже

тем сопротивлением, которое природа оказывает его разуму.

Мы видим, таким образом, почему следует говорить о структурализме как деятельности: созидание или отражение не являются здесь неким первородным «отпечатком» мира, а самым настоящим строительством такого мира, который походит на первичный, но не копирует его, а делает интеллигибельным. Вот почему можно утверждать, что структурализм по самой своей сути является моделирующей деятельностью, и именно в данном отношении, строго говоря, нет никакой *технической* разницы между научным структурализмом, с одной стороны, и литературой, а также вообще искусством — с другой: оба имеют отношение к *мимесису*, основанному не на аналогии между субстанциями (например, в так называемом реалистическом искусстве),

255

а на аналогии функций (которую Леви-Стросс называет гомологией). Когда Трубецкой воссоздает фонетический объект в форме системы вариаций, когда Жорж Дюмезиль разрабатывает функциональную мифологию, когда Пропп конструирует инвариант народной сказки путем структурирования всех славянских сказок, предварительно им расчлененных; когда Клод Леви-Стросс обнаруживает гомологическое функционирование тотемистического мышления, а Ж.-Г. Гранже — формальные правила мышления экономического, или Ж.-К. Гарден — дифференцирующие признаки доисторических бронзовых предметов, когда Ж.-П. Ришар разлагает стихотворение Малларме на его характерные звучания — все они в сущности делают то же самое, что Мондриан, Булез или Бютор, конструирующие некий объект (как раз и называемый *композицией*) с помощью упорядоченной манифестации, а затем и соединения определенных единиц. Несуществен тот факт, что подлежащий моделирующей деятельности первичный объект предоставляется действительностью как бы в уже собранном виде (что имеет место в случае структурного анализа, направленного на уже сложившиеся язык, общество или произведение) либо, наоборот, в неорганизованном виде (таков случай структурной «композиции»). Несущественно и то, что этот первичный объект берется из социальной или воображаемой действительности, — ведь не природа копируемого объекта определяет искусство (стойкий предрассудок любых разновидностей реализма), а именно то, что вносится человеком при его воссоздании: исполнение является самой сутью любого творчества. Следовательно, именно в той мере, в какой цели структуралистской деятельности неразрывно связаны с определенной техникой, структурализм заметно отличается от всех прочих способов анализа или творчества: объект воссоздается *для* выявления функций, и результатом, если можно так выразиться, оказывается сам проделанный путь; вот почему следует говорить скорее о структуралистской деятельности, нежели о структуралистском творчестве.

Структуралистская деятельность включает в себя две специфических операции — членение и монтаж. Расчленить первичный объект, подвергаемый моделирующей де-

256

ятельности, значит обнаружить в нем подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некоторый смысл; сам по себе подобный фрагмент не имеет смысла, однако он таков, что малейшие изменения, затрагивающие его конфигурацию, вызывают изменение целого; *квадрат* Мондриана, *ряд* Пуссера, *строфа* из «Мобиль» Бютора, «мифема» у Леви-Стросса, фонема у фонологов, «тема» у некоторых литературных критиков — все эти единицы (каковы бы ни были их внутренняя структура и величина, подчас совершенно различные) обретают значимое существование лишь на своих границах — на тех, что отделяют их от других актуальных единиц речи (но это уже проблема

монтажа), а также на тех, которые отличают их от других виртуальных единиц, и вместе с которыми они образуют определенный класс (называемый лингвистами *парадигмой*). Понятие парадигмы является, по-видимому, существенным для уяснения того, что такое структуралистское видение: парадигма — это по возможности минимальное множество объектов (единиц), откуда мы запрашиваем такой объект или единицу, которые хотим наделить актуальным смыслом. Парадигматический объект характеризуется тем, что он связан с другими объектами своего класса отношением сходства или несходства: две единицы одной парадигмы должны иметь некоторое сходство *для того, чтобы* могло стать совершенно очевидным различие между ними; чтобы во французском языке мы не приписывали один и тот же смысл словам *poisson* и *poison*, необходимо, чтобы *s* и *z* одновременно имели бы как общий (дентальность), так и дифференцирующий (наличие или отсутствие звонкости) признак. Необходимо, чтобы квадраты Мондриана были сходны своей квадратной формой и различны пропорцией и цветом; необходимо, чтобы американские автомобили (в «Мобиль» Бютора) все время рассматривались бы одним и тем же способом, но при этом всякий раз различались бы маркой и цветом; необходимо, чтобы эпизоды мифа об Эдипе (в анализе Леви-Стросса) были бы одинаковы и различны и т. д., для того чтобы все названные типы дискурса и произведений оказались интеллигибельными. Операция членения, таким образом, приводит к первичному, как бы раздробленному состоянию модели, при этом, однако,

257

структурные единицы отнюдь не оказываются в хаотическом беспорядке; еще до своего распределения и включения в континуум композиции каждая такая единица входит в виртуальное множество аналогичных единиц, образующих осмысленное целое, подчиненное высшему движущему принципу — принципу наименьшего различия.

Определив единицы, структуральный человек должен выявить или закрепить за ними правила взаимного соединения: с этого момента деятельность по запрашиванию сменяется деятельностью по монтированию. Синтаксис различных искусств и различных типов дискурса, как известно, весьма разнообразен; но что в равной мере обнаруживается во всех произведениях, созданных в соответствии со структурным замыслом, так это их подчиненность некоторым регулярным ограничениям; причем формальный характер этих ограничений, несправедливо ставившийся структурализму в упрек, имеет гораздо меньшее значение, чем их стабильность, поскольку на этой второй стадии моделирующей деятельности разыгрывается не что иное, как своего рода борьба против случайности. Вот почему критерии рекуррентности приобретают едва ли не демиургическую роль: именно благодаря регулярной повторяемости одних и тех же единиц и их комбинаций, произведение предстает как некое законченное целое, иными словами, как целое, наделенное смыслом; лингвисты называют эти комбинаторные правила *формами*, и было бы весьма желательно сохранить за этим истрепанным словом его строгое значение: форма, таким образом, это то, что позволяет отношению смежности между единицами не выглядеть результатом чистой случайности; произведение искусства — это то, что человеку удается вырвать из-под власти случая. Сказанное, быть может, позволит понять, с одной стороны, почему так называемые нефигуративные произведения являются все же произведениями в самом точном смысле слова, ибо человеческая мысль подчиняется не аналогической логике копий и образцов, но логике упорядоченных образований, а с другой стороны — почему эти же самые произведения, в глазах тех, кто не различает в них никакой *формы*, выглядят как хаотические и тем самым никчемные: стоя перед абстрактным полотном, Хрущев, безусловно, ошибается, не видя

в нем ничего, кроме беспорядочных мазков, оставленных ослиным хвостом; и тем не менее в принципе он знает, что искусство — это своего рода победа над случайностью (он упускает из виду всего лишь то, что любому правилу — хотим ли мы его применять или понять — научаются).

Построенная таким образом модель возвращает нам мир уже не в том виде, в каком он был ей изначально дан, и именно в этом состоит значение структурализма. Прежде всего, он создает новую категорию объекта, который не принадлежит ни к области реального, ни к области рационального, но к области *функционального*, и тем самым вписывается в целый комплекс научных исследований, развивающихся в настоящее время на базе информатики. Затем, и это особенно важно, он со всей очевидностью обнаруживает тот сугубо человеческий процесс, в ходе которого люди наделяют вещи смыслом. Есть ли в этом что-либо новое? До некоторой степени, да; разумеется, мир всегда, во все времена стремился обнаружить смысл как во всем, что ему предзадано, так и во всем, что он создает сам; новизна же заключается в факте появления такого мышления (или такой «поэтики»), которое пытается не столько наделить целостными смыслами открываемые им объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает. В пределе можно было бы сказать, что объектом структурализма является не человек-носитель бесконечного множества смыслов, а человек-производитель смыслов, так, словно человечество стремится не к исчерпанию смыслового содержания знаков, но единственно к осуществлению того акта, посредством которого производятся все эти исторически возможные, изменчивые смыслы. *Homo significans*, человек означающий, — таким должен быть новый человек, которого ищет структурализм.

По словам Гегеля<sup>2</sup>, древние греки изумлялись *естественности* естества; они непрестанно вслушивались в него, вопрошая родники, горы, леса, грозы об их смысле; не понимая, о чем именно им говорят все эти вещи, они

<sup>2</sup> Гегель. Сочинения, т. VIII. М.—Л.: Соцэкгиз, 1935, с. 221.

ощущали в растительном и космическом мире всепроникающий *трепет* смысла, которому они дали имя одного из своих богов — Пан. С той поры природа изменилась, стала социальной: все, что дано человеку, *уже* пропитано человеческим началом — вплоть до лесов и рек, по которым мы путешествуем. Однако находясь перед лицом этой социальной природы (попросту говоря — культуры), структуральный человек в сущности ничем не отличается от древнего грека: он тоже вслушивается в естественный голос культуры и все время слышит в ней не столько звучание устойчивых, законченных, «истинных» смыслов, сколько вибрацию той гигантской машины, каковую являет собой человечество, находящееся в процессе неустанный созидания смысла, без чего оно утратило бы свой человеческий облик. И вот именно потому, что такое производство смысла в его глазах гораздо важнее, нежели сами смыслы, именно потому, что функция экстенсивна по отношению к любым конкретным творениям, структурализм и оказывается не чем иным, как деятельностью, когда отождествляет акт создания произведения с самим произведением: додекафоническая композиция или анализ Леви-Стросса являются объектами именно в той мере, в какой они *сделаны*: их бытие в настоящем тождественно акту их изготовления в прошлом; они и суть предметы, изготовленные-в-прошлом. Художник или аналитик проделывает путь, ранее пройденный смыслом; им нет надобности указывать на него: их функция, говоря словами Гегеля, — это *manteia*; подобно древним прорицателям, они возвещают о месте смысла, но не называют его. И именно потому, что литература, между прочим, есть тоже своего рода прорицательство, она доступна и рациональному толкованию,

и в то же время вопрошает, она говорит и безмолвствует, проникая в мир по той же самой дороге, которую проделал смысл и которую она заново проделывает вместе с ним, освобождаясь по пути от всех случайных смыслов, выработанных этим миром; для человека, который ее потребляет, она является ответом, по отношению же к природе продолжает оставаться вопросом: литература — это вопрошающий ответ и ответствующий вопрос.

Как же структуральный человек может принять упрек в ирреализме, который ему подчас предъявляют? Разве

260

формы не существуют в самом мире, разве на формах не лежит ответственность? Правда ли, что только марксизму Брехт обязан всем тем революционным, что в нем есть? Не вернее ли сказать, что эта революционность заключалась в том, что свое марксистское видение Брехт воплощал с помощью некоторых сценических приемов, например, особым образом размещая прожекторы или одевая своих актеров в поношенные костюмы. Структурализм не отнимает у мира его историю: он стремится связать с историей не только содержания (это уже тысячу раз проделывалось), но и формы, не только материальное, но и интеллигибельное, не только идеологию, но и эстетику. И именно потому, что любая мысль об исторической интеллигибельности неизбежно оказывается актом приобщения к этой интеллигибельности, структуральный человек весьма мало заинтересован в том, чтобы жить вечно: он знает, что структурализм — это тоже всего лишь одна из *форм* мира, которая изменится вместе с ним; и как раз потому, что структуральный человек проверяет пригодность (а отнюдь не истинность) своих суждений, мобилизуя способность говорить на уже сложившихся языках мира новым способом, ему ведомо и то, что достаточно будет возникнуть в истории новому языку, который заговорит о нем самом, чтобы его миссия оказалась исчерпанной.

1963, «*Lettres Nouvelles*».

#### **Две критики.**

Перевод С. Н. Зенкина.....262

В настоящий момент у нас во Франции параллельно существуют две критики: во-первых, та, которую можно упрощенно назвать *университетской* и которая в основном пользуется унаследованным от Лансона позитивистским методом, и, во-вторых, критика интерпретативная. Представители последней сильно отличаются друг от друга — это и Ж.-П. Сартр, и Г. Башляр, и Л. Гольдман, и Ж. Пуле, и Ж. Старобинский, и Ж.-П. Вебер, и Р. Жирар, и Ж.-П. Ришар, — но общее у них то, что их подход к литературе соотносится (в большей или меньшей степени, но во всяком случае осознанно) с одним из основных идеологических течений наших дней (будь то экзистенциализм, марксизм, психоанализ или феноменология); оттого эту вторую критику можно также назвать критикой *идеологической* — в отличие от первой, которая отвергает всякую идеологию и объявляет себя сторонницей чисто объективного метода. Разумеется, эти две критики взаимосвязаны; с одной стороны, идеологическая критика по большей части создается университетскими преподавателями, ибо во Франции, как известно, в силу профессиональных традиций статус интеллектуала вообще почти неотличим от статуса университетского преподавателя; а с другой стороны, Университету случается иногда удостаивать признанием интерпретативную критику, поскольку некоторые труды, ее представляющие, суть докторские диссертации (правда, в философских ученых советах их принимают, пожалуй, охотнее, чем в филологических). Тем не менее между двумя критиками реально существует если и не конфликт, то размежевание. Чем это вызвано?

Если бы университетская критика вполне исчерпывалась своей открыто заявленной программой, состоящей

в точном установлении биографических и литературных фактов, то у нее, собственно, и не было бы ни малейшей причины для напряженных отношений с критикой идеологической. Научные достижения позитивизма и даже выдвинутые им принципы не подлежат сомнению; никто в наши дни, независимо от избранной им философии, не думает оспаривать пользу эрудиции, необходимость исторической точности и ценность тщательного анализа литературных «обстоятельств»; и хотя в том, как важна для университетской критики проблема источников, уже сказывается известное представление о том, что такое литературное произведение (мы еще вернемся к этому), все же нельзя отрицать, что раз уж такая проблема поставлена, изучать ее надо со всей строгостью. Таким образом, на первый взгляд" ничто не мешает взаимному признанию и сотрудничеству двух критик; позитивистская критика занималась бы установлением и открытием «фактов» (коль скоро именно этого она требует), а критикам другого направления оставалась бы свобода их интерпретировать, точнее «приписывать им значение» в соответствии с той или иной открыто заявленной идеологической системой. Такое примирение относится, однако, к разряду утопий, поскольку в действительности между университетской и интерпретативной критикой существует не разделение труда, не просто разногласия философско-методологического порядка, но вполне реальное соперничество двух идеологий. Позитивизм, как показал Мангейм, на деле сам является идеологией в ряду других (что, впрочем, отнюдь не мешает ему быть полезным). Когда же позитивизмом руководствуется литературная критика, то его идеологичность проявляется по меньшей мере в двух главных моментах.

Прежде всего позитивистская критика намеренно ограничивается исследованием «обстоятельств» творчества (пусть даже это и обстоятельства внутреннего порядка), утверждая тем самым в высшей степени пристрастные воззрения на литературу; действительно, отказ от постановки вопроса о существовании литературы означает, что существо это предполагается извечным или, если угодно, природным, — одним словом, что литература есть нечто *само собой разумеющееся*. Но что же такое литература? Зачем писатели пишут? Разве Расин писал из тех же

побуждений, что и Пруст? Не задаваться такими вопросами — значит уже ответить на них; ведь это значит принять традиционную точку зрения обыденного здравого смысла (а он не обязательно является историчным), согласно которой писатель пишет просто-напросто ради *самовыражения*, а существо литературы состоит в «передаче» чувств и страстей. Увы, стоит нам коснуться интенционального аспекта человеческого бытия (а как без этого говорить о литературе?) — и позитивистская психология оказывается недостаточной: не только потому, что она вообще носит зачаточный характер, но также и потому, что она опирается на совершенно устаревшую философию детерминизма. Парадоксальным образом историческая критика отказывается здесь от историзма; история учит нас, что у литературы нет вневременной сущности, что под недавно возникшим названием «литература» скрывается процесс становления весьма отличных друг от друга форм, функций, институтов, причин и намерений; именно историк и должен показать нам их относительность, иначе он обрекает себя на неспособность объяснить свои «факты» — не отвечая на вопрос о том, зачем писал Расин (что могла значить литература для человека той эпохи), критика заказывает себе путь к решению вопроса о том, почему с некоторых пор (после «Федры») Расин писать перестал. Все взаимосвязано: самая мелкая, самая малозначительная литературная проблема может обрести разгадку в духовном контексте эпохи, причем этот контекст отличается от нашего нынешнего. Критик вынужден признать, что неподатливым и ускользающим является сам объект его изучения (в своей наиболее общей форме)

—литература как таковая, а не биографическая «тайна» автора.

Второй момент, в котором университетская критика ярко проявляет свою идеологическую ангажированность, — это, если можно его так назвать, принцип аналогии. Как известно, деятельность подобной критики состоит главным образом в поисках «источников»; изучаемое произведение всякий раз соотносится с чем-то *иным*, стоящим *за* литературой; таким «стоящим за» может быть другое, более раннее произведение, то или иное обстоятельство биографии автора, либо «страсть», которую писатель реально испытывает в жизни и «выра-

264

жает» (опять *выражение*) в своем творчестве: Орест — это двадцатилетний Расин, с его любовью и ревностью, и т. д. Однако здесь важно не столько то, с чем соотносится произведение, сколько сама природа соотношения; во всякой объективной критике она одна и та же — соотношение всегда носит характер *анalogии*, а это предполагает уверенность, что писать — значит лишь *воспроизводить, копировать, чем-либо вдохновляться* и т. п. Имеющиеся между моделью и произведением различия (оспаривать их было бы нелегко) всякий раз относятся за счет «гения»; столкнувшись с этим понятием, внезапно умолкает самый настойчивый и въедливый критик; как только перестает быть видна аналогия, самый суровый рационалист обращается в психолога, с доверчивым почтением склоняющегося перед таинственной алхимией творчества; так, выявляющиеся в произведении *сходства* с моделью объясняются в духе строжайшего позитивизма, тогда как *различия* — любопытнейшее отречение от собственных принципов! — в духе магии. А тем самым делается вполне определенный выбор: ведь с неменьшим успехом можно утверждать и другое — что литературное творчество начинается именно там, где оно подвергает деформации свой предмет (или, скажем осторожнее, — то, от чего оно отправляется). Башляр уже показал, что поэтическое воображение по сути своей не *формирует, а деформирует* образы; да и в психологии, этой излюбленной сфере аналогических толкований (считается, будто описание страсти всегда проистекает из страсти, пережитой в действительности), — и здесь тоже ныне известно, что явления *отрицания* реально пережитого никак не менее, если не более важны, чем явления его адекватного отражения. Желание, страсть, неудовлетворенность вполне могут порождать *диаметрально* противоположные им психические представления; реальный движущий мотив может в результате *инверсии* обернуться опровергающей его ложной мотивировкой. Таким фантазмом, компенсирующим отвергаемую действительность, как раз и может служить литературное произведение: Орест, влюбленный в Гермиону, — это может быть сам Расин, который втайне испытывал отвращение к Терезе Дюпарк; соотношение творчества и действительности вовсе не обязательно состоит в сход-

265

стве. Пути *подражания* (если брать это слово в самом широком смысле, как делает Марта Робер в своем недавнем эссе «Древнее и новое» <sup>1</sup>) извилисты; определим ли мы подражание в терминах гегельянства, психоанализа или экзистенциализма, в любом случае под действием необоримой диалектики изображаемый предмет постоянно искривляется, подвергается влиянию сил, делающих его притягательным, компенсирующим реальные невзгоды, смешным, агрессивным; причем *значимость (valeur)*, то есть *замещающая способность (valantpour)*, этих сил определяется в зависимости не от самого предмета, а от их места в общем строе произведения. Здесь мы касаемся одной из самых серьезных ошибок, в которых повинна университетская критика: сосредоточив свое внимание на генезисе частных деталей, она рискует упустить из виду их истинный, то есть функциональный, смысл. Изобретательно, методично и упорно выясняя, представлен ли в образе Ореста Расин, а в образе барона де Шарлю — граф де

Монтескью, она тем самым не признает, что Орест и Шарлю прежде всего суть *звенья* функциональной сети фигур, которая в своей *связности* может быть понята лишь через внутреннее устройство произведения и его окружение, а не через его корни. Оресту соответствует (разумеется, по дифференциальным признакам) не Расин, а Пирр, барону де Шарлю — не граф де Монтескью, а прустовский рассказчик, и именно постольку, поскольку рассказчик *не совпадает* с Прустом. В итоге произведение само себе служит моделью; в поисках его истинного смысла следует идти не вглубь, а вширь; связь между автором и его произведением, конечно, существует (кто станет это отрицать? Произведение ведь не падает с неба; одна лишь позитивистская критика до сих пор еще верит в Музу), но это не мозаичное соотношение, возникающее как сумма частных, рассыпанных там и сям «глубинных» сходств, а, напротив, отношение между автором *как целым* и произведением *как целым*, то есть *отношение отношений*, зависимость гомологическая, а не аналогическая.

<sup>1</sup> Robert Marthe. *L'Ancien et le Nouveau*. P.: Grasset, 1963.

266

Здесь мы, пожалуй, подходим к самой сути проблемы. Если попытаться разгадать, почему университетская критика неявным образом отвергает критику другого типа, то сразу окажется, что дело отнюдь не в банальной боязни нового; университетскую критику не назовешь ни ретроградной, ни старомодной (разве только несколько медлительной), она прекрасно умеет приспособливаться. Так, несмотря на свое многолетнее пристрастие к конформистской психологии нормального человека (унаследованной от Теодюля Рибо, современника Лансона), она теперь «признала» и психоанализ в лице Ш. Морона, чья критика, с исключительной благожелательностью увенчанная докторской степенью, находится под прямым влиянием Фрейда. Но даже в самом этом признании ясно просматривается оборонительная линия университетской критики: ведь психоаналитическая критика — это *все еще* психология, в ней предполагается нечто, стоящее *за* произведением (детские переживания писателя), некая авторская тайна, требующая разгадки, то есть все та же человеческая душа, хотя и обозначенная по-другому. Лучше уж психопатология писателя, чем вообще никакой психологии; соотнося детали произведения с деталями биографии, психоаналитическая критика продолжает исповедовать эстетику мотивации, всецело основанную на внешних отношениях (среди расиновских персонажей оттого так часто фигурирует отец, что сам Расин рос сиротой); роль внешних биографических факторов остается в неприкосновенности — можно будет и дальше «копаться» в жизни писателей. В итоге все, что университетская критика готова принять (и то лишь постепенно, сопротивляясь на каждом шагу), — это, как ни парадоксально, сам принцип интерпретативной, или же идеологической, критики (хотя это слово некоторых еще пугает); но она не допускает, чтобы полем действия интерпретации и идеологии стала чисто внутренняя сфера произведения. Отвергается, одним словом, *имманентный подход*; все можно принять, лишь бы произведение соотносилось с чем-то *иным*, нежели оно само, с чем-то таким, что не есть литература; все, что стоит *за* произведением, — история (даже в ее марксистском варианте), психология (даже в форме психоанализа) — мало-помалу получает признание; не получает его лишь работа

267

*внутри* произведения, когда к его отношениям с внешним миром переходят только после того, как полностью опишут его изнутри, в его функциях или, как теперь говорят, в его структуре. Таким образом, отвергается критика феноменологическая (она *эксплицирует* произведение, вместо того чтобы его *объяснять*), тематическая (она прослеживает внутренние метафоры произведения) и структурная (она

рассматривает произведение как систему функций).

Чем вызвано такое неприятие имманентности (притом что принцип этот зачастую толкуется превратно)? Сейчас на подобный вопрос можно ответить лишь предположительно. Возможно, дело в упорной приверженности к идеологии детерминизма, для которой произведение — «продукт» некоторой «причины», а внешние причины «причиннее всех других»; возможно, и в том, что отказ от критики причинных обусловленностей в пользу критики функций и значений повлек бы за собой глубокие перемены в нормах научного знания, а тем самым и в методах его преподавания, а стало быть и во всей работе университетского преподавателя. Не следует забывать, что наука и образование пока не отделены друг от друга, и Университет занят не только научной работой, но также и присвоением дипломов; ему нужна поэтому идеология, связанная с достаточно сложной специальной подготовкой, которая могла бы служить средством отбора. Позитивизм позволяет ему требовать широких, трудно и кропотливо приобретаемых познаний; имманентная же критика — так, по крайней мере, кажется — добывается лишь умения *удивляться* произведению, а такое умение трудно измерить; понятно, что Университет так неохотно меняет свои требования.

*1963, «Modern Languages Notes».*

### **Что такое критика?**

Перевод С. Н. Зенкина ... 269

Идеологическая злоба дня всегда дает основание для провозглашения тех или иных общих принципов литературной критики — особенно во Франции, где теоретические построения очень престижны, должно быть оттого, что благодаря им практик обретает уверенность в своей сопричастности к борьбе, к истории, к некоторой общности. В соответствии с этим французская критика вот уже лет пятнадцать как развивается, хотя и с неодинаковым успехом, в русле четырех основных «философских течений». Во-первых, это то, что принято обозначать весьма спорным термином «экзистенциализм»; к нему относятся критические работы Сартра — «Бодлер», «Флобер», ряд статей о Прусте, Мориаке, Жироду и Понже, а также превосходный очерк «Жене». Во-вторых, это марксизм. Известно (спор идет уже давно), насколько бесплодной проявила себя в критике марксистская ортодоксия, дающая чисто механистическое объяснение произведений и провозглашающая лозунги вместо критериев ценности; наиболее же плодотворной для критики оказалась, так сказать, периферия марксизма, а не его официальный центр. Такова критика Л. Гольдмана (работы о Расине и Паскале, о Новом романе, об авангардистском театре, о Мальро), который много и открыто заимствует у Лукача; среди всех возможных критических подходов, отправляющихся от социально-политической истории, его подход — один из самых гибких и виртуозных. В-третьих, это психоанализ. Существует психоаналитическая критика фрейдовского толка, лучшим представителем которой во Франции, видимо, является ныне Шарль Морон (работы о Расине и Малларме); но и здесь плодотворнее всего оказался «маргинальный» психоанализ. Г. Башляр, начав с анализа тематических субстанций

269

(а не отдельных произведений) и прослеживая динамические деформации образа на материале творчества многих поэтов, основал целую школу критики, и она настолько богата достижениями, что наиболее развитое течение в современной французской критике вдохновляется, можно сказать, именно идеями Башляра (Ж. Пуле, Ж. Старобинский, Ж.-П. Ришар). В-четвертых, это структурализм (или, говоря предельно упрощенно и в общем даже неточно, — формализм). Известно, сколь важным, можно даже сказать модным, стало это течение во Франции с тех пор, как благодаря К. Леви-Строссу перед ним открылась область социальных наук и философской рефлексии; пока оно дало немного критических трудов, но работа над

ними идет, и в них, видимо, будет сказываться прежде всего влияние той модели языка, что создана Соссюром и развита Р. Якобсоном (который сам в раннюю свою пору был участником одного из литературно-критических течений — русской формальной школы); литературная критика может, например, разрабатываться на основе двух категорий риторики, установленных Якобсоном, — метафоры и метонимии.

Как мы видим, нынешняя французская критика носит характер одновременно «национальный» (она ничем или почти ничем не обязана критике англосаксонской, учениям Шпитцера или Кроче) и «современный», или если угодно «еретический». Всецело располагаясь в нынешнем идеологическом контексте, она ощущает себя мало причастной к традициям критики Сент-Бева, Тэна или Лансона. Впрочем, учение последнего представляет для сегодняшней критики специфическую проблему. Своими трудами, методом, самым своим духом Лансон, этот образец французского профессора, вот уже лет пятьдесят задает тон во всей университетской критике через посредство своих бесчисленных эпигонов. Может показаться, что поскольку принципы этой критики (по крайней мере, декларируемые) заключаются в строгом и объективном установлении фактов, то лансонизм и всевозможные течения идеологической, интерпретативной критики ничем друг другу и не мешают. Однако же, хотя современные французские критики в большинстве своем сами работают преподавателями (здесь речь идет только о критике профессиональной, а не любительской),

270

между интерпретативной и позитивистской (университетской) критикой существует тем не менее известная напряженность. Дело в том, что фактически лансонизм тоже является идеологией: он не просто требует соблюдать объективные правила, принятые в любых научных исследованиях, но и включает в себя некоторые общие воззрения на человека, историю, литературу, отношения автора и произведения. Так, с совершенно определенной эпохой связана лансоновская психология, являющая собой своего рода аналогический детерминизм, согласно которому детали произведения должны быть *подобны* деталям чьей-то жизни, душа персонажа — душе автора и т. д.; все это — специфическая идеология, так как психоанализ, например, с тех пор представил себе отношения между произведением и автором прямо противоположным образом — как взаимоотрицание. На деле, конечно, обойтись без философских предпосылок вообще нельзя; и учение Лансона можно упрекнуть не в том, что оно совершает определенный выбор, а в том, что оно его замалчивает, скрывая под моралистическими покровами строгости и объективности. Идеология здесь, как контрабандный товар, прячется в багаже позитивной научности.

Поскольку все эти различные идеологические принципы оказываются возможными *одновременно* (и сам я до какой-то степени солидаризируюсь *одновременно* с ними всеми), то, видимо, идеологический выбор не составляет существа критики и оправдание свое она находит не в «истине». Критика — это нечто иное, нежели вынесение верных суждений во имя «истинных» принципов. Отсюда следует, что худшее из прегрешений критики — не идеологичность, а ее замалчивание; это преступное умолчание называется «спокойной совестью» (*bonne conscience*) или же самообманом. Как, в самом деле, поверить, будто литературное произведение есть *объект*, лежащий вне психики и истории человека, его вопрошающего, будто критик обладает по отношению к нему как бы экстерриториальностью? Каким чудесным образом постулируемая большинством критиков глубинная связь между изучаемым произведением и его автором утрачивает силу применительно к их собствен-

271

ному творчеству и к их собственному времени? Получается, что законы творчества для сочинителя писаны, а для критика нет? В рассуждениях всякой критики непременно подразумевается и суждение о себе самой (пусть даже в сколь угодно иносказательной и стыдливой форме), критика произведения всегда является и самокритикой; по выражению Клоделя, *познание (connaissance)* другого происходит в *со-рождении (co-naissance)* на свет вместе с ним. Это можно еще раз переформулировать так: критика — не таблица результатов и не совокупность оценок, по своей сути она есть деятельность, то есть последовательность мыслительных актов, глубоко укорененных в историческом и субъективном (что одно и то же) существовании человека, который их осуществляет, принимает на себя. Разве деятельность может быть «истинной»? Она подчиняется совсем иным требованиям.

Какими бы извилистыми ни были пути литературной теории, в ней всегда признается, что романист или поэт говорит о вещах и явлениях (в том числе и вымышленных), существующих до и вне языка: мир существует, писатель пишет — вот что такое литература. У критики же предмет совсем иной — не «мир», а слово, слово другого; критика — это слово о слове, это *вторичный* язык, или *метаязык* (как выражаются логики), который накладывается на язык первичный (*язык-объект*). В своей деятельности критика должна, следовательно, учитывать два рода отношений — отношение языка критика к языку изучаемого автора и отношение этого языка-объекта к миру. Определяющим для критики и является взаимное «трение» этих двух языков, чем она, по-видимому, в немалой степени сближается с другой формой умственной деятельности—логикой, которая также всецело зиждется на различении языка-объекта и метаязыка.

В самом деле, если критика всего лишь метаязык, то это значит, что дело ее — устанавливать вовсе не «истины», а только «валидности». Язык сам по себе не бывает истинным или ложным, он может только быть (или не быть) валидным, то есть образовывать связную знаковую систему. Законы, которым подчиняется язык литературы, касаются его согласования не с реальностью (как бы ни притязали на это реалистические школы),

272

а всего лишь с той знаковой системой, которую определил себе автор (слово *система* здесь, конечно, следует понимать в самом строгом смысле). Критика не должна решать, написал ли Пруст «правду», является ли барон де Шарлю графом де Монтестью, а Франсуаза — Селестой, или даже (ставя вопрос шире) воспроизводятся ли в нарисованной у Пруста картине общества точные исторические обстоятельства угасания аристократии в конце XIX века; ее задача лишь самостоятельно выработать такой язык, чтобы он в силу своей связности, логичности, одним словом, систематичности, мог вобрать в себя или, еще точнее, «интегрировать» (в математическом смысле) как можно больше из языка Пруста; точно так же в логическом уравнении испытывается валидность того или иного умозаключения и не высказывается никакого суждения об «истинности» использованных в нем посылок. Можно сказать, что цель критики носит чисто формальный характер (чем единственно и гарантируется ее универсальность): она не в том, чтобы «раскрыть» в исследуемом произведении или писателе нечто «скрытое», «глубинное», «тайное», до сих пор не замеченное (каким чудом? неужели мы проникательнее своих предшественников?), а только в том, чтобы *приладить* — как опытный столяр «умелыми руками» пригоняет друг к другу две сложных деревянных детали, — язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой. «Доказательность» критики — не «алетического» порядка, она не имеет отношения к

истине, ибо критический дискурс, как, впрочем, и логический, неизбежно тавтологичен; в конечном счете критик просто говорит: «Расин это Расин, Пруст это Пруст», — говорит с запозданием, но вкладывая в это запоздание всего себя, отчего оно и обретает значительность. Если в критике и существует «доказательность», то зависит она от способности не *раскрыть* вопрошаемое произведение, а, напротив, как можно полнее *покрыть* его своим собственным языком.

Итак, речь идет — повторюсь еще раз — о деятельности сугубо формальной, не в эстетическом, а в логи-

273

ческом смысле понятия. Критика лишь тогда избегнет «спокойной совести» или самообмана, о которых шла речь выше, когда своей моральной целью она поставит не расшифровку смысла исследуемого произведения, а воссоздание правил и условий выработки этого смысла, когда она признает литературное произведение своеобразной семантической системой, призванной вносить в мир «осмысленность» (*du sens*), а не какой-то определенный смысл (*un sens*). Произведение, по крайней мере из числа тех, что обычно попадают в поле зрения критики (а этим, пожалуй, и определяется «добропорядочная» литература), никогда не бывает ни полностью неясным (таинственным или «мистическим»), ни до конца ясным; оно как бы *чреват* смыслами — открыто предстает читателю как система означающих, но не дается ему в руки как означаемый объект. Этой *уклончивостью* (*dé-ception*), «неухватностью» (*dé-prise*) смысла объясняется способность произведения, с одной стороны, задавать миру вопросы (расшатывая устойчивые смыслы, опирающиеся на верования, идеологию и здравый смысл людей), и притом не отвечать на них (ни одно великое произведение не является «догматическим»), а с другой стороны, оно бесконечно открыто для новых расшифровок, поскольку нет причин когда-либо перестать говорить о Расине или Шекспире (разве что вообще их отбросить, но это тоже способ говорить о них на особом языке). В литературе смысл настойчиво предлагает себя и упорно ускользает, то есть она есть не что иное, как *язык*, знаковая система, существо которой не в сообщении, которое она содержит, а в самой «системности». Потому и критик должен воссоздавать не сообщение литературного произведения, а только его систему, точно так же как лингвист занимается не расшифровкой смысла фразы, а установлением ее формальной структуры, обеспечивающей передачу этого смысла.

В самом деле, признав себя не более чем языком (точнее, метаязыком), критика может совместить в себе, по противоречивой своей сути, субъективность и объективность, историчность и экзистенциальность, тоталитаризм и либерализм. Ведь, с одной стороны, язык, избранный и используемый критиком, не упал ему с неба, это один из языков, предложенных ему эпохой; объективно этот

274

язык является продуктом исторического вызревания знаний, идей, духовных устремлений, он есть *необходимость*; с другой же стороны, критик сам выбрал себе этот необходимый язык согласно своему экзистенциальному строю, выбрал как *осуществление* некоторой своей неотъемлемой интеллектуальной функции, когда он полностью использует всю свою глубину, весь свой опыт выборов, удовольствий, отталкиваний и пристрастий. Тем самым в произведении критика может завязаться диалог двух исторических эпох и двух субъективностей — автора и критика. Однако весь этот диалог эгоистически обращен к настоящему: критика не «чит» истину прошлого или истину «другого», она занята созиданием мыслительного пространства наших дней.

1963, «*Times Literary Supplement*».

**Литература и значение.**

Перевод С. Н. Зенкина .... 276

I. Вас всегда интересовали проблемы значения, но, кажется, лишь недавно этот интерес обрел у вас форму систематических исследований в духе структурной лингвистики, названных вами (вслед за Соссюром и вместе с другими авторами) семиологией. До недавних пор вы также уделяли особое внимание театру, и особенно театру Брехта, выступая в его поддержку в журнале «Театр популер» еще с 1955 года, то есть до того перехода к системности, о котором я сказал. Представляется ли вам этот интерес к театру оправданным и с точки зрения нынешнего, «семиологического» понимания литературы — в том смысле, что театральное зрелище служит здесь особо показательным материалом?

Что такое театр? Это своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии машина скрыта за занавесом, но как только занавес открывается, она начинает направлять в ваш адрес целый ряд сообщений. Особенность этих сообщений в том, что они передаются синхронно и вместе с тем в различных ритмах; в каждый момент спектакля вы получаете информацию *одновременно* от шести-семи источников (декорации, костюмы, освещение, расстановка актеров, их жесты, мимика, речь), причем одни сигналы *длятся* (например, декорации), а другие *мелькают* (речь, жесты). Перед нами, таким образом, настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности, то есть особой *толщи знаков* (*une épaisseur de signes*) (в отличие от одноголосия литературы; оставим в стороне проблему кино). Как соотносятся друг с другом эти знаки, образующие контрапункт, — то есть объемные и вместе с тем линейные, синхронные и вместе с тем следующие друг за другом? У них, по определению, разные

276

означающие, но всегда ли у них одинаковое означаемое? Стремятся ли они *совместно* к одному и тому же смыслу? Как они связаны (нередко через весьма большие временные интервалы) с конечным смыслом пьесы — своего рода ретроспективным смыслом, который не заключен в последней реплике, но становится ясным лишь после окончания спектакля? С другой стороны, как, по каким моделям, формируется в театре означаемое? Как известно, в языке знак образуется не по «аналоговой» модели (слово «бык» не похоже на быка), а в соответствии с кодом цифрового типа; но как обстоит дело с другими (скажем для простоты — визуальными) видами означаемого, которые безраздельно господствуют на сцене? Всякий изобразительный акт исключительно богат смыслами; в театре проявляются все основные проблемы семиологии — соотношение между правилами игры и самой игрой (то есть языком и речью), природа театрального знака (аналогическая, символическая, условная?), значимые варианты этого знака, правила синтагматики, денотативный и коннотативный смысл сообщения. Можно даже сказать, что театр служит для семиологии привилегированным объектом, так как его система (полифоническая) представляется оригинальной по сравнению с системой языка (линейной).

Брехт блестяще продемонстрировал и подтвердил этот семантический статус театра. Прежде всего, он осознал, что феномен театральности может толковаться в терминах познания, а не эмоционального воздействия; он осмыслил театр с интеллектуальной точки зрения, разрушив обветшалый, но все еще живучий миф о противоположности творчества и рефлексии, природы и системы, спонтанности и обдуманности, «сердца» и «головы»; его театр — не патетический и не рассудочный, но *обоснованный*. Далее, он решительно признал, что формы драмы политически ответственны, что расположение каждого прожектора, каждая песня, прерывающая действие, каждый вывешенный на сцене плакат, каждый более или менее потертый

костюм, дикция каждого актера — все это *означает* определенную позицию, причем не по отношению к искусству, а по отношению к человеку и миру, где он живет. Материальная форма спектакля определяется, таким образом, не только и не

277

столько эстетикой или психологией эмоций, сколько техникой означивания (*signification*); иными словами, смысл театрального произведения (это малосодержательное понятие обычно смешивается с «философией» автора) обусловлен не суммой авторских намерений и «находок», но тем, что можно скорее назвать интеллектуальной системой означающих. Наконец, Брехт уже ощутил, что семантические системы многообразны и относительны, — театральный знак не есть нечто *само собой разумеющееся*. Так называемая *естественность* актера или *правдивость* его игры — лишь один из возможных языков (язык осуществляет коммуникативную функцию благодаря своей «валидности», а не истинности), который зависит от определенного духовного контекста, то есть от определенной истории. Поэтому, *меняя знаки* (а не только их смысл), мы *по-новому расчленяем* природу (что как раз и является определяющим для искусства), исходя не из «естественных» законов, а, напротив, из свободы человека придавать вещам значение.

Но еще важнее, что, связывая свой театр знаков с известной политической идеей, Брехт как бы оставляет смысл заявленным, но не завершенным. Разумеется, его театр идеологичен, и притом более открыто, чем у многих других: в нем. есть определенная позиция по отношению к природе, труду, расизму, фашизму, истории, войне, социальному отчуждению. Однако же это театр сознания, а не действия, он ставит вопрос, но не дает ответа; как и всякий язык литературы, он служит для того, чтобы нечто «высказать», а не «сделать». В конце каждой из пьес Брехта подразумевается обращенный к зрителю призыв: «Ищите выход» — во имя разгадки, вести к которой должна материальная форма спектакля; театр Брехта — *осознание несознательности*, зрительный зал должен осознать несознательность, царящую на сцене. Оттого-то, очевидно, в брехтовском театре так много значения и так мало проповедей; система призвана здесь не передавать какое-либо позитивное сообщение (это не театр означаемых), а раскрывать зрителю глаза на то, что мир — это объект, требующий анализа (это театр означающих). Тем самым Брехт углубляет тавтологичность, всегда присущую литературе,

278

которая сообщает значение, а не смысл вещей (под *значением* я всякий раз подразумеваю процесс выработки смысла, а не сам этот смысл). Сделанное Брехтом может служить образцом в силу того, что он действует смелее других: он подходит вплотную к *определенному* (в общем и целом — марксистскому) смыслу, но как только этот смысл начинает «густеть», затвердевать, становясь позитивным означаемым, Брехт его останавливает, оставляя в форме вопроса; отсюда особенность изображаемого в его театре исторического времени — это время *кануна*. Взаимное трение смысла (завершенного) и значения (приостановленного), столь тонко осуществленное в театре Брехта, — дело гораздо более дерзкое, трудное, а вместе с тем и необходимое, чем авангардистские попытки сдерживания смысла путем простого разрушения повседневного языка и театральных стереотипов. В неясном, невнятном вопросе (вроде тех, что могла задавать миру «философия абсурда») заключено гораздо меньше силы (меньше потрясения), чем в вопросе с совсем близким, но приторможенным ответом (как у Брехта); в литературе, с ее коннотативным строем, *чистых* вопросов не бывает — всякий вопрос уже есть ответ, только рассыпанный, рассеянный по кусочкам, из которых изливается смысл и тут же утекает прочь.

II. *В чем, на ваш взгляд, смысл отмеченного вами перехода от*

*«ангажированной» литературы времен Камю и Сартра к «абстрактной» литературе наших дней? Как вы расцениваете эту массовую, бросающуюся в глаза деполитизацию литературы, причем по большей части у писателей отнюдь не аполитичных и даже, в общем, «левых»? Считаете ли вы, что такая «нулевая степень» историчности — безмолвие, чреватое смыслом?*

Явления культуры всегда соотносимы с теми или иными историческими «обстоятельствами»; в нынешней деполитизации творчества можно усмотреть, например, связь (причинность, аналогию или родство) с политикой Хрущева или голлизмом — в том смысле, что писатели поддались общей атмосфере неучастия (правда, пришлось бы тогда объяснить, почему сталинизм или IV Республика в

279

большей мере побуждали писателя к «ангажированному» творчеству!). Но если мы хотим толковать явления культуры, исходя из глубинных исторических процессов, то нужно сперва осмыслить во всей ее глубине самую историю (никто еще не объяснил нам, что такое голлизм). Что скрывается *под* открыто ангажированной литературой и *под* литературой внешне не ангажированной, что их, возможно, объединяет — все это может проясниться лишь позже; возможно, смысл истории выявится лишь тогда, когда мы сумеем свести воедино, например, сюрреализм, Сартра, Брехта, «абстрактную» литературу и даже структурализм как *модусы* (*modes*) одной и той же идеи. Эти «куски» литературы обретают смысл только будучи соотнесены с гораздо более крупными единствами; так, «эвристическую» (ищущую) литературу если не сегодня, то уже скоро нельзя будет понять вне функционального сопоставления с массовой культурой, ибо между ними складываются и уже сложились дополнительные отношения взаимного противодействия, разрушения, обмена и соучастия; в наши дни господствует *взаимоприспособление культур* (*acculturation*), так что вполне можно себе представить параллельную и взаимоотношительную историю Нового романа и сентиментальных дамских журналов. В действительности как «ангажированную», так и «абстрактную» литературу мы сами же воспринимаем не исторически, а лишь диахронически; и та и другая литература (кстати, довольно скудные — по своему развитию они и в сравнение не идут с классицизмом, романтизмом или реализмом) представляют собой скорее различные *моды* (*modes*) — разумеется, без всякого оттенка несерьезности, — и в их чередовании я даже склонен видеть чисто формальное явление круговорота возможностей, которым, собственно, и определяется мода. Один тип речи исчерпывает себя и сменяется противоположным; всем управляет здесь *различие* — двигатель диахронии, а не истории. История начинается лишь тогда, когда эти микроритмы нарушаются, когда этот дифференциальный ортогенез форм оказывается вдруг застопорен под действием целого комплекса исторических факторов; объяснения требует то, что длится, а не то, что «мелькает». Образно говоря, история (неподвижная) александрийского стиха

280

более значима, чем мода (преходящая) на триметр; чем устойчивее формы, тем ближе они к тому историческому смыслу, к постижению которого, собственно, и стремится ныне каждая критика.

*III. В журнале «Кларте» вы писали, что литература «по сути своей реакционна», а в другом месте, в журнале «Аргюман», — что она «задает миру серьезные вопросы» и является плодотворной формой вопрошания. Каким образом может быть снято это видимое противоречие? Можно ли сказать то же самое о других видах искусства, или же, на ваш взгляд, у литературы свой особый статус, в силу которого она реакционнее или плодотворнее всех прочих искусств?*

У литературы есть особый статус, связанный с тем, что она создана из языка — материала *уже* значимого к моменту его освоения литературой; литература *проскальзывает* в систему, ей не принадлежащую, хотя и действующую в тех же, что и она, целях, а именно для коммуникации. Отсюда следует, что литературе неотъемлемо присущ разлад с языком; со структурной точки зрения, литература есть, для языка нечто побочное. При чтении романа до вас *не сразу* доходит самое означаемое «роман»; понятие «литература» (как и другие, зависящие от него представления) не является непосредственной целью принимаемого вами сообщения; данное означаемое воспринимается *помимо прочего*, краем глаза, оно смутно маячит где-то вне поля зрения, доходят же до вас единицы и отношения, то есть лексика и синтаксис первичной системы (французского языка). Вместе с тем суть читаемого вами дискурса, его «реальность» — это именно «литература», а не излагаемая фабула; побочная система в итоге оказывается здесь главной, так как именно от нее зависит окончательная осмысленность целого; она-то и является «реальностью». Из-за того, что функции литературного дискурса словно вывернуты наизнанку, он сам, как известно, неоднозначен — этому дискурсу мы и верим и не верим, так как в акте чтения постоянно сменяют друг друга две системы: посмотришь на слова — это язык, посмотришь на смысл — это литература.

281

Другим «видам искусства» такая основополагающая двойственность незнакома. Конечно, в фигуративной живописи картина передает (через посредство стиля и культурных отсылок) не только изображаемую «сцену», но и многие другие сообщения, и прежде всего самую идею картинности; однако ее «субстанцию» (как говорят лингвисты) составляют линии, цвета и отношения, сами по себе не значимые, тогда как языковая субстанция всегда служит для создания значений. Если из романного диалога извлечь фразу, то априорно ее *ничто* не отличает от фрагмента обыкновенной речи, то есть от той действительности, что, вообще говоря, служит ей образцом; но даже если взять самую правдивую деталь самой реалистической картины, это все равно будет плоская окрашенная поверхность, а не то вещество, из которого состоит изображаемый предмет, — между моделью и ее копией сохраняется различие *в субстанции*. Возникает любопытная зеркальная зависимость: в живописи (фигуративной) имеется сходство между составными частями знака (означающим и означаемым) и несходство между субстанцией предмета и субстанцией его копии; в литературе же, напротив, обе субстанции совпадают (в обоих случаях это язык), зато действительность и ее литературная версия различаются, так как связаны они не через аналоговое моделирование форм, а через цифровой по своему типу (на уровне фонем — двоичный) языковой код. Итак, мы вновь пришли к тому, что литература неизбежно нереалистична: она может «запечатлеть» реальность лишь через опосредование в языке, да и сам язык соотносится с реальностью не «от природы», а лишь в силу социального установления. Сколь бы прихотливы ни были извивы культуры, сколь бы велика ни была ее власть, искусство (изобразительное) все-таки может грезить о природе (так и получается даже в «абстрактных» его формах), у литературы же есть лишь одна греза и одна непосредственная природа — язык.

Таким «языковым» статусом литературы удовлетворительно объясняются, на мой взгляд, все этические противоречия, с которыми она встречается на практике. Всякий раз, когда «реальность» возводят в ранг священной ценности (до сих пор этим обычно отличались иде-

282

ологии прогрессивной направленности), обнаруживается, что литература — всего лишь язык, да еще и вторичный язык, побочный смысл, так что с реальностью она связана только через коннотацию, а не через денотацию. *Логос* оказывается при

этом безнадежно оторванным от *праксиса*; не в силах *исчерпать* язык (то есть преодолеть его и обратиться к преобразованию действительности), не обладая никакой транзитивностью, обреченная вечно означать самое себя (тогда как она хотела бы означать внешний мир), литература выступает как нечто неподвижное, отторгнутое от находящегося в становлении мира. Однако если не *завершить* рисунок, если писать достаточно неоднозначно, сохраняя текучесть смысла, если *принять, что мир значим*, не говоря, что именно он значит, — тогда письмо делается пытливым, оно расшатывает все существующее (не предваряя, однако, еще не существующего), оно вносит в мир живое дыхание; в итоге литература позволяет если не идти вперед, то свободнее дышать. Рамки ее тесны, и разные писатели очень по-разному в них умещаются (или не умещаются). Возьмите, к примеру, один из последних романов Золя (из цикла «Четыре евангелия»): это произведение испорчено тем, что Золя дает ответ на поставленный им вопрос (изрекая, заявляя, называя по имени Общественное благо), но оно сохраняет свое дыхание, свою способность вызывать грезы или потрясение благодаря технике самого романного повествования, благодаря тому, что в нем каждая деталь обретает *поступь* знака.

Литературу можно, пожалуй, сравнить с Орфеем, возвращающимся из преисподней: пока она твердо идет вперед, *зная при этом, что за ней следуют*, — тогда за спиной у нее реальность, и литература понемногу вытягивает ее из тьмы неназванного, заставляет ее дышать, двигаться, жить, направляясь к ясности смысла; но стоит ей оглянуться на предмет своей любви, как в руках у нее остается лишь названный, то есть мертвый, смысл.

*IV. Вы неоднократно характеризовали литературу как «уклончивую» систему значения, где смысл «и предполагается, и ускользает». Относится ли такое опреде-*

283

*ление к литературе вообще или только к современной литературе? А может быть, только к современному читателю, наделяющему новыми функциями даже старые тексты? Или же в наше время литература более четко проявила свой ранее скрытый статус? Если так, то чем же обусловлено такое открытие?*

Имеется ли у литературы пусть не вечная, но хотя бы трансгисторическая форма? Чтобы всерьез ответить на этот вопрос, нам недостает совершенно необходимой вещи — истории *понятия* «литература». Снова и снова пишется (по крайней мере, начиная с XIX в., что само по себе показательно) история произведений, школ, направлений и писателей, но до сих пор еще не написана история того, как менялось *существо* литературы. «Что такое литература?» — парадоксально, что этим знаменитым вопросом задался философ и критик, тогда как историки его перед собой еще не ставили. Потому и я могу попытаться ответить на него лишь предположительно и лишь в самой общей форме.

Что имеется в виду под «техникой уклончивого смысла»? Писатель умножает значения, оставляя их незавершенными и незамкнутыми; с помощью языка он создает мир, перенасыщенный означающими, но так и не получающий окончательного означаемого. Характерно ли это для *всей* литературы? Вероятно, да, ибо если определяющей для литературы является ее техника смыслообразования, то единственным ограничением для нее может служить язык противоположного типа, то есть язык транзитивный. Такой транзитивный язык направлен не на *удвоение*, а на непосредственное преобразование действительности; это всякого рода «практическое» слово, связанное с действиями, приемами, поступками людей, и слово магическое, связанное с обрядами, поскольку они также призваны открывать природу для человека. Когда же язык перестает быть составной частью *праксиса*, начинает рассказывать, *повествовать* о

действительности и становится тем самым языком *для себя*, — тогда появляются подвижные и текучие вторичные смыслы, образуется то, что мы как раз и называем *литературой* (пусть даже речь идет о произведениях такой эпохи, когда этого слова не было).

284

Если принять подобное определение, то «не-литература» могла бы существовать лишь в неведомую нам доисторическую эпоху, когда язык имел характер всецело религиозный и практический (точнее, «праксический»). Представляется поэтому, что существует все же общая литературная *форма*, покрывающая собой все, что нам известно о человеке. В зависимости от социально-исторических условий эта антропологическая форма, разумеется, получала совершенно различное содержание, различные способы бытования и дополнительные частные формы («жанры»). Даже в рамках такого узкого отрезка, как история нашего Запада, частные приемы полагания и ускользания смысла были весьма разнообразны (хотя в плане общей техники литературного смыслообразования нет, в сущности, никакой разницы между одой Горация и стихотворением Превера, между главой из Геродота и статьей из «Пари-матч»); значимые элементы могут получать разные акценты, порождая самые различные виды письма, более или менее завершенные смыслы. Можно, например, как в классическом письме, жестко кодифицировать элементы означающего, *а* можно, напротив, как в некоторых современных поэтических системах, предоставлять их воле случая, этого творца невиданных смыслов; можно обескровливать, обесцвечивать их, предельно сближая с простой денотацией, а можно их, напротив, подстегивать, перенапрягать (так, скажем, писал Леон Блуа). Короче говоря, означающие могут неограниченно *играть*, но природа литературного знака остается неизменной; от Гомера и до полинезийских сказаний никто не переступил через значимую уклончивость этого нетранзитивного языка, который «удваивает» действительность, не сливаясь с нею, и имя которому «литература»; быть может, причина как раз в том, что язык этот представляет собой *излишество*, воплощая в себе бесполезную власть, умение человека производить *несколько* смыслов с помощью одного и того же слова.

Но хотя литература в силу своей техники (в которой и состоит ее существо) всегда была системой полагаемого и ускользающего смысла, хотя такова ее антропологическая природа — тем не менее с известной (уже не исторической) точки зрения оппозиция литератур

285

с завершенным и незавершенным смыслом все же обретает некоторую реальность; это точка зрения нормативная. Ныне мы, по-видимому, отдаем предпочтение (отчасти эстетическое, отчасти этическое) системам откровенно уклончивым, поскольку литературные *искания* постоянно обращаются к крайним пределам смысла. Откровенное признание статуса литературы в итоге становится критерием ценности: «плохая» литература (литература «со спокойной совестью») обходится завершенными смыслами, «хорошая» литература, напротив, ведет с искушающим ее смыслом открытую борьбу.

*V. В современной критике, по-видимому, существуют две разнонаправленные тенденции. С одной стороны — «критики значения» (Ришар, Пуле, Старобинский, Морон, Гольдман), которые, при всех различиях между собой, стремятся «придать смысл» произведению, и даже придавать ему все новые и новые смыслы; с другой стороны — Бланшо, стремящийся вырвать произведение из мира смысла или, по крайней мере, изучать его вне всяких приемов смыслопроизводства, непосредственно в его безмолвии. Сами вы, вероятно, связаны сразу с обеими тенденциями. Если это так, то каким вам видится возможное примирение или преодоление противоречия между ними? Должна ли*

*критика добиваться, чтобы произведение заговорило, или же служить усилителем его безмолвия, либо решать обе задачи, но тогда — в каком соотношении?*

Критика значения, о которой вы говорите, сама, на мой взгляд, может быть разделена на две различные группы. С одной стороны, это критика, придающая означаемому литературного произведения высокую степень завершенности и жесткость контуров — одним словом, *называющая* его. В случае Гольдмана таким открыто названным означаемым является реальное политическое положение той или иной социальной группы (для творчества Расина и Паскаля это правое крыло янсенистской буржуазии), в случае Морона — жизненная ситуация, пережитая писателем в детстве (Расин — сирота, выращенный подменным отцом, Пор-Роялем). При подобном подчеркивании — то есть назывании —

286

означаемого знаковые свойства произведения рассматриваются гораздо менее полно, чем можно было бы предположить; но парадокс здесь лишь кажущийся — достаточно вспомнить, что сила знака (вернее, знаковой системы) зависит не от его полноты (наличия означающего и означаемого в завершенном виде), не от его, так сказать, корней, но прежде всего от тех связей, которые знак поддерживает со своими соседями (реальными или потенциальными), — от того, что можно назвать его окружением. Другими словами, основу подлинной критики значения составляет прежде всего внимание к организации означающих, а не выявление означаемого и его связи с означающим. Этим и объясняется, что критике Гольдмана и Морона, имеющей дело с *сильным* означаемым, постоянно грозят два призрака, которые обычно столь враждебны значению. В случае Гольдмана означающее (то есть произведение или, точнее, справедливо вводимая Гольдманом посредующая инстанция — видение мира) все время рискует предстать *продуктом* социальной обстановки, так что значением, в сущности, лишь маскируется старая детерминистская схема; в случае же Морона означающее трудно отличимо от любезного традиционной психологии *выражения* (оттого-то, видимо, Сорбонна так легко и переварила литературный психоанализ в виде диссертации Морона).

С другой стороны, но в рамках той же критики значения, выделяется группа критиков, которых можно в рабочем порядке обозначить как *тематических* (Пуле, Старобинский, Ришар). Действительно, определяющим для такой критики может считаться повышенное внимание к принятому в произведении «семантическому членению» и к его организации в виде обширных знаковых форм. Такая критика, конечно, признает за произведением неявное означаемое (это, в общем и целом, экзистенциальный проект автора), и подобно тому как в первой группе знаку грозило совпадение с продуктом или выражением, так здесь он с трудом отличим от *признака (indice)*. Однако, во-первых, означаемое здесь не называется, критик оставляет его рассеянным в изучаемых им формах, оно проявляется только в членении этих форм и не существует вне

287

произведения, так что данная критика остается критикой имманентной (оттого, должно быть, она и не очень по нутру Сорбонне); во-вторых, такая критика, направляя все свои усилия (всю свою деятельность) на изучение, так сказать, сетевой организации произведения, является по главной своей сути критикой означающего, а не означаемого.

Как мы видим, даже при последовательном рассмотрении критики значения, где, казалось бы, вся суть в означаемом, это означаемое все более и более исчезает; зато сохраняется во всем многообразии означающего, опираясь в одном случае на «реальность» означаемого, а в другом — на присущее произведению «семантическое членение», осуществляющееся уже по структурным, а не

эстетическим законам. Поэтому всей такого рода критике можно противопоставить (как это и делаете вы) дискурс Бланшо — скорее язык, нежели метаязык, чем и обусловлено неопределенное место Бланшо между критикой и литературой. Однако, не признавая в произведении никакого «затвердевания» смысла, Бланшо, по сути, обрисовывает контуры смысловых *пустот*, и уже сама трудность такой деятельности сближает ее с критикой значения — возможно, даже будет сближать все больше и больше. Не следует забывать, что к «несмыслу» (*non-sens*) можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать смысл — дело очень легкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл — уже бесконечно сложнее, это поистине «искусство»; «уничтожать» же смысл — затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. Почему? Потому что все «вне-смысленное» (*hors-sens*) непременно поглощается (в произведении можно разве что оттянуть этот момент) «несмыслом», имеющим совершенно определенный смысл (известный как *абсурд*); нет ничего более «значащего», чем попытки, от Камю до Ионеско, поставить смысл под вопрос или же разрушить его. Собственно говоря, у смысла может быть только *противоположный* смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл. Таким образом, «не-смысл» всегда нечто буквально «противное смыслу», «противосмысл» (*contre-sens*) «нулевой

288

степени» смысла не бывает — разве только в чаяниях автора, то есть в качестве ненадежной отсроченности смысла. Творчество Бланшо (будь то критика или «роман») представляет собой поэтому весьма своеобразную (хотя ей, пожалуй, имеются соответствия в живописи и музыке) эпопею смысла — наподобие истории Адама, то есть первого человека, жившего *до смысла*.

*VI. В книге «О Расине» вы отмечаете, что Расин открыт любому из языков современной критики; как можно понять, вы бы хотели, чтобы он открывался и для всех других языков. В то же время сами вы как будто без колебаний избрали применительно к Расину язык психоаналитической критики, а применительно к Мишле — язык субстанциального психоанализа. Получается, что для вас каждый писатель автоматически требует себе определенный язык описания. Проявляется ли здесь ваше личное отношение к материалу (то есть в принципе вам представляется столь же правомерным и какой-то другой подход), или же вы считаете, что есть и объективное соответствие между тем или иным писателем и тем или иным критическим языком?*

Стоит ли отрицать, что существует некоторое личное соотношение между критиком (и даже между тем или иным моментом в его жизни) и его языком? Но критики значения как раз и предлагают не поддаваться этому воздействию; мы выбираем язык не потому, что он кажется нам необходимым, — мы выбираем себе язык и тем самым делаем его необходимым. Таким образом, критик неограниченно свободен по отношению к своему объекту; остается только выяснить, что мир позволит нам сделать с этой свободой.

В самом деле, если критика — это язык (точнее, метаязык), то опоры она находит не в истине, а в своей собственной валидности, и любой объект доступен любой критике. Однако эта изначальная свобода критики ограничена двумя условиями, которые хотя и носят внутренний характер, но вместе с тем как раз и позволяют критику приблизиться к познанию смысла своей собственной истории: во-первых, критический язык должен

289

быть однородным, структурно связным, во-вторых, он должен исчерпывать весь объект, о котором идет речь. Иначе говоря, критик с самого начала не встречает на своем пути никаких запретов — только требования, а в дальнейшем и

сопротивление материала. В этом сопротивлении заложен свой смысл, и к нему нельзя относиться равнодушно-безответственно; с одной стороны, его нужно преодолевать (если хочешь «раскрыть» произведение), а с другой стороны, нужно также понимать, что там, где сопротивление стало слишком сильным, — там проявляется какая-то новая проблема, то есть пора переходить на другой критический язык.

В первую очередь не следует забывать, что критика — это особая деятельность, «практическая работа», а потому вполне законно наряду с самой сложной задачей искать и самое изящное (в математическом значении слова) «размещение». Желательно поэтому выделить в изучаемом предмете такой уровень явлений, который позволил бы критике наилучшим образом осуществить свою природу связного и всеобъемлющего языка — то есть самой, в свою очередь, стать означающим (своей собственной истории). К чему было бы подвергать Мишле идеологической критике — ведь его идеология и так совершенно ясна! Истокования требует *деформирующее воздействие* языка Мишле на его мелкобуржуазные убеждения в духе XIX в., то, как эта идеология преломляется в своеобразной поэтике субстанций, получающих моральный смысл согласно определенным представлениям о Добре и Зле в политике. Потому-то в случае Мишле субстанциальный психоанализ и имеет шанс оказаться всеобъемлющим; он способен уловить идеологию Мишле, идеологическая же критика неспособна уловить ничего из восприятия им вещей. Нужно всегда выбирать *самую емкую критику*, то есть ту, которая вбирает в себя как можно больше из своего объекта. Так, критика Гольдмана правомерна именно постольку, поскольку на первый взгляд Расин, казалось бы, писатель неангажированный и ничто не предрасполагает к его идеологическому прочтению. Столь же показательна и интерпретация Стендаля у Ришара, ибо «рассудочное» гораздо труднее поддается психоанализу, чем «гуморальное». Речь, конечно, не о том, чтобы

290

выдавать приз за *оригинальность* подхода (хотя критика, как и всякое искусство коммуникации, должна подчиняться требованиям максимальной информативности), а о том, чтобы принимать в расчет *дистанцию*, которую должен покрыть критический язык на пути к своему объекту.

Однако эта дистанция не может быть беспредельно велика, ибо если критика чем-то и сродни *игре*, то лишь в механическом, а не собственно игровом смысле слова \*: критика разбирает работу некоторого механизма, проверяя, как соединены его детали, но не скрепляя их намертво. Критика свободна, но в конечном счете ее свобода ограничивается известными *пределами* избранного ею объекта. Так, занимаясь Расином, я обратился было к субстанциальному психоанализу (этот путь уже был указан Старобинским), но мне показалось, что такая критика встречает слишком сильное сопротивление материала, и мне пришлось перейти к психоанализу более классической (поскольку большую роль играет здесь Отец) и вместе с тем более структуралистской ориентации (поскольку театр Расина рассматривается здесь как *игра* фигур, в которых нет ничего кроме отношений). Вместе с тем подобного рода непреодоленное сопротивление не случайно: Расин потому так трудно поддается субстанциальному психоанализу, что его образы по большей части принадлежат как бы к *фольклору* той эпохи, то есть к общему коду, служившему риторическим языком всего общества. Расиновское воображаемое — всего лишь один из вариантов речи, берущей свое начало в этом языке; характер его коллективный, и это не делает его недоступным для субстанциального психоанализа, но требует значительно расширить рамки исследования, заняться психоанализом целой эпохи, а не отдельного писателя; Ж. Помье уже предлагал, например, специально изучить мотив *метаморфозы* в классической литературе.

Такой психоанализ эпохи (или «общества») был бы делом совершенно новым (во всяком случае, применительно

\* Французские слова *jeu* 'игра' и *jouer* 'играть' имеют специфический смысл в технике, означая свободный ход деталей. — *Прим. перев.*

291

к литературе); однако для него требуются специфические средства.

Может показаться, что все это чисто эмпирические обстоятельства; в немалой мере они действительно таковы, но в эмпирическом тоже есть значение, поскольку речь идет о трудностях, которые мы по своему выбору пытаемся преодолеть, обойти или отложить на будущее. Мне не раз мысленно представлялось мирное сосуществование критических языков, своего рода «параметрическая» критика, меняющая свой язык в зависимости от рассматриваемого произведения, — не в расчете, конечно, на то, что все вместе эти языки смогут раз и навсегда исчерпать «истину» произведения, но в надежде, что из их разнообразия (не бесконечного, ибо каждый из них на что-то опирается) возникнет обобщенная форма смысла, который наша эпоха придает вещам и который расшифровывается и формируется критикой в едином диалектическом процессе. Одновременное существование многих критических языков может быть в конечном счете оправдано лишь потому, что в нас уже теперь заложена некая обобщенная форма анализа, некая классификация всех классификаций, критика всех видов критики.

*VII. С одной стороны, в гуманитарных (возможно, даже не только в гуманитарных) науках все сильнее сказывается тенденция рассматривать язык как образец научного объекта, а лингвистику — как образцовую науку; с другой стороны, многие писатели (Кено, Ионеско и т. д.) и эссеисты (Парен) выдвигают обвинения против языка и строят свое творчество на его осмеянии. Что означает такое совпадение «моды» на язык в науке с «кризисом» языка в литературе?*

В интересе к языку, по-видимому, всегда заложена некая двойственность, которая заявлена и освящена уже в мифическом представлении о языке как «лучшем и худшем из всего, что есть на свете» (возможно, в силу тесной связи языка с неврозом). В частности, в литературе всякое ниспровержение языка противоречиво уживается с его возвеличением — ведь восстание против языка с помощью самого языка неизбежно выливается в

292

стремление высвободить «вторичный» язык, то есть глубинную, «анормальную» (не подчиняющуюся нормам) энергию слова; оттого в попытках разрушения языка зачастую есть что-то торжественное. Что же до «осмеяния» языка, то оно всегда касается лишь сугубо частных его проявлений; мне известна только одна такая пародия, которая бьет точно в цель, оставляя головокружительное ощущение разладившейся системы, — это монолог раба Лаки в беккетовском «Годо». У Ионеско пародируются общие места, язык привратников, интеллектуалов или же политиков — одним словом, те или иные виды письма, а не язык как таковой (подтверждением служит то, что подобная пародия комична и ничуть не страшна — так Мольер высмеивал врачей и светских жеманниц). У Кено, конечно, все по-другому: мне кажется, что при всей замысловатости творчества Кено язык у него отнюдь не «отрицается» — скорее он в высшей степени доверчиво исследуется, причем опорой служит осознанное понимание его проблем. Если же взять младшее поколение, скажем, Новый роман или «Тель кель», то окажется, что едва ли не все прежние приемы ниспровержения языка стали здесь частью системы или же пройденным этапом. Ни Кейроль, ни Роб-Грийе, ни Симон, ни Бютор, ни Соллерс не занимаются разрушением законов первичной организации слов (скорее у них вновь появляется известная риторика, известная поэтика, известная «белизна»

письма), в своих исканиях они имеют дело со смысловой системой не языка, а литературы. Пользуясь техническими терминами, можно сказать, что предыдущему поколению (в лице сюрреалистов и их эпигонов) удалось, конечно, нарушая простейшие нормы системы, вызвать некоторый кризис *денотации* — но кризис этот (переживавшийся, между прочим, как расширение возможностей языка) был преодолен или же просто остался в прошлом; нынешнее же поколение занято прежде всего вторичными процессами коммуникации, которые заложены в языке литературы, проблему теперь составляет не денотация, а коннотация. Все это означает, что отношение к языку вряд ли можно четко разделить на «положительное» и «отрицательное».

Истина (хотя и очевидная) состоит в том, что язык стал для нас одновременно и проблемой и образцом,

293

и, быть может, близок час, когда эти две его «роли» начнут сообщаться друг с другом. С одной стороны, литература как будто преодолела элементарные попытки ниспровергнуть денотативный язык, и в силу этого она могла бы теперь свободнее взяться за исследование настоящих границ языка, определяемых уже не «словами» или «грамматикой», а коннотативным смыслом или, если угодно, «риторикой». С другой стороны, и сама лингвистика, судя по некоторым замечаниям Якобсона, намеревается систематизировать явления коннотации, создать наконец теорию «стиля» и осветить феномен литературного творчества (быть может, даже дать этому творчеству новый толчок), выявив истинные разграничительные линии смысла. Это соединение литературы и лингвистики знаменует собой начало их совместной классификационной деятельности, имя которой «структурализм».

*VIII. В статье «Структурализм как деятельность» вы пишете, что технически нет разницы между деятельностью ученого-структуралиста (например, Проппа или Дюмезиля) и художника-практика (например, Булеза или Мондриана). Носит ли это сходство чисто технический или же более глубокий характер? Если вы склоняетесь ко второму ответу, то не зарождается ли здесь, на ваш взгляд, синтез науки и искусства?*

Можно сказать, что структурализм обретает свое единство в самом начале и в самом конце своих трудов. Когда ученый и художник работают над созданием или воссозданием объекта, то они занимаются одной и той же деятельностью; когда эти операции закончены и их продукт стал предметом потребления, то они отсылают к одной и той же исторической форме осмысления мира, их образ в общественном сознании отсылает к одной и той же форме классификации вещей; итак, между двумя видами деятельности и между двумя образами устанавливается глубокое тождество. Однако в промежутке остаются «роли» (социальные), а у художника и ученого они еще весьма различны; в мифическом плане они резко противопоставлены всем жизненным укладом нашего общества. Функция художника — заклинать демонов иррациональ-

294

ности, не выпускать их за рамки особого социального института («искусства»), который общество одновременно и признает и *сдерживает*; с формальной точки зрения, художник — это как бы *отщепенец*, чье отщепенчество именно как таковое и усваивается обществом; что же касается ученого, то сегодня эта фигура всецело связывается для нас с прогрессом (хотя в истории ему и случалось иметь такой же двусмысленный статус признанно-отверженного — вспомнить, к примеру, алхимиков). Однако в истории вполне могут выявиться или возникнуть также и новые тенденции, неизвестные нам решения, невообразимые для нашего общества роли. Уже сейчас рушатся перегородки если и не между художниками и учеными, то между интеллектуалами и художниками; действительно, эти два глубоко укоренившихся

мифа ныне хотя и не уходят, но смещаются. С одной стороны, часть писателей, кинематографистов, музыкантов, живописцев интеллектуализируется, на знание более не налагается эстетическое табу. С другой стороны (соответственно), и гуманитарные науки понемногу расстаются со своей приверженностью к позитивизму; структурализм, фрейдизм, даже марксизм *держатся* не столько на «доказательности» частных моментов, сколько на внутреннем единстве системы; делаются попытки создать науку, которая сама включалась бы в состав своего объекта, а ведь именно в процессе такой бесконечной «рефлексивности» как раз и возникает искусство; и наука и искусство признают, таким образом, прежде неведомую относительность предмета и взгляда на предмет. Быть может, появляется на свет новая антропология, проводящая невиданные доселе разграничения; перекраивается вся карта человеческой *деятельности*, и это грандиозное переустройство по своей форме (но, конечно, не по содержанию) чем-то напоминает Возрождение.

*IX. В 6-м номере «Аргюман» вы пишете: «Всякое произведение догматично», — а в 20-м номере того же журнала: «Писатель прямо противоположен догматике». Как бы вы объяснили это противоречие?*

Произведение всегда догматично, ибо язык всегда утвердителен, даже тогда, и тогда в особенности, когда

295

он окружает себя туманом риторических оговорок. В произведении не может ничего сохраниться от авторской «непосредственности»; авторские умолчания, сожаления, невольные признания, заботы и опасения — все, что могло бы придать доверительность произведению, — в писанный текст попасть не может; когда писатель начинает это *высказывать*, он лишь указывает на то, во что хотел бы заставить поверить; он не выходит из своеобразной зрелищной системы, которая всегда имеет принудительный характер. Поэтому ни один язык не бывает великодушным (великодушие — черта поведения, а не речи), так как великодушный язык — это просто-напросто язык, отмеченный *знаками* великодушия. Писателю отказано в «подлинности»; ни учтивость стиля, ни мучительная работа над ним, ни его «человечность», ни даже юмор не в силах преодолеть безраздельно террористическую природу языка (она обусловлена, повторяю, его систематичностью, тем, что языку для полной завершенности нужно быть только валидным, а не истинным).

Но в то же время *писать* (в своеобразном непереходном смысле этого глагола) — акт, который не сводится только к созданию произведения; *писать* — это как раз и значит соглашаться с тем, что мир превращает твоё слово в догматический дискурс, тогда как сам ты хотел (если только ты писатель) сделать его носителем свободно предлагаемого смысла; писать — значит предоставлять другим заботу о завершенности твоего слова; письмо есть всего лишь *предложение*, отклик на которое никогда не известен. Пишешь, чтобы тебя любили, но оттого что тебя читают, ты любимым себя не чувствуешь; наверное, в этом разрыве и состоит вся судьба писателя.

*1963, «Tel Quel».*

**Риторика образа.**

Перевод Г. К. Косикова..... 297

Согласно одной старинной этимологии, слово *image* 'образ, изображение' происходит от глагола *imitari* 'подражать'. Мы сразу же сталкиваемся с важнейшим для семиологии изображений вопросом: способно ли аналоговое воспроизведение («копирование») предметов приводить к возникновению полноценных знаковых систем (а не аггломерата символов)? Может ли — наряду с кодом, образованным

дискретными элементами, — существовать «аналоговый код»? Известно, что лингвисты считают неязыковыми любые коммуникативные системы, основанные на принципе аналогии (начиная с

«языка» пчел и кончая «языком» жестов), поскольку

эти системы не построены на комбинаторике дискретных единиц, подобных фонемам, а значит, не могут быть подвергнуты двойному членению. В языковой природе изображений сомневаются не только лингвисты; обыденное сознание, исходя из некоей мифологизированной идеи Жизни, также склонно воспринимать изображение как инстанцию, сопротивляющуюся смыслу: с точки зрения обыденного сознания, изображение есть вос-произведение, иными словами, возрождение живого; между тем известно, что все интеллигибельное как раз и принято считать чем-то враждебным «жизни». Таким образом, в обоих случаях аналоговое изображение воспринимается как воплощение скудости смысла: одни полагают, что по сравнению с языком изображение представляет собой рудиментарную систему, а другие — что само понятие «значение» неспособно исчерпать неизреченное богатство образа. Что ж, даже если признать, что изображение и вправду есть некий *предел* смысла, то это значит, что оно позволяет создать подлинную онтологию значения. Каким образом смысл соединяется с изобра-

297

жением? Где кончается смысл? А если у него есть границы, то что находится *по ту сторону* смысла? Вот вопросы, которыми следует здесь задаться, чтобы подвергнуть изображение спектральному анализу с точки зрения тех сообщений, которые, возможно, в нем содержатся. Для начала облегчим себе (причем значительно) задачу: будем иметь в виду лишь рекламные изображения. Почему? Потому что значение всякого рекламного изображения всегда и несомненно интенционально: означаемые сообщения-рекламы *априорно* сами суть свойства рекламируемого продукта, и эти означаемые должны быть донесены до потребителя со всей возможной определенностью. Если всякое изображение несет в себе те или иные знаки, то несомненно, что в рекламном изображении эти знаки обладают особой полновесностью; они сделаны так, чтобы их невозможно было не прочитать: рекламное изображение *откровенно*, по крайней мере, предельно выразительно.

### Три сообщения

Перед нами реклама фирмы «Пандзани»: две пачки макарон, банка с соусом, пакетик пармезана, помидоры, лук, перцы, шампиньон — и все это выглядывает из раскрытой сетки для провизии; картинка выдержана в желто-зеленых тонах; фон — красный <sup>1</sup>. Попытаемся выделить те сообщения, которые, возможно, содержатся в данном изображении.

Первое из этих сообщений имеет языковую субстанцию и дано нам непосредственно; оно образовано подписью под рекламой, а также надписями на этикетках, включенных в изображение на правах своего рода «эмблем»; код этого сообщения есть не что иное как код французского языка; чтобы расшифровать подобное сообщение, требуется лишь умение читать и знание французского. Впрочем, языковое сообщение также может быть расчленено, поскольку в знаке «Пандзани» содержится не только название фирмы, но — благодаря зву-

<sup>1</sup> *Описание* фотографии дается здесь с известной осторожностью, поскольку всякое описание уже представляет собой метаязык.

298

ковой форме этого знака — и еще одно, дополнительное означаемое, которое можно обозначить как «итальянскость»; таким образом, языковое сообщение (по крайней мере, в рассматриваемом изображении) носит двойственный — одновременно денотативный и коннотативный — характер. Тем не менее, коль скоро в данном случае имеется лишь один типический знак <sup>2</sup>, а именно, знак естественного

(письменного) языка, мы будем говорить о наличии одного сообщения.

Если отвлечься от языкового сообщения, то мы окажемся перед изображением как таковым (имея в виду, что в него входят и этикетки с надписями). В этом изображении содержится целый ряд дискретных знаков. Прежде всего (впрочем, порядок перечисления здесь безразличен, так как эти знаки нелинейны), они вызывают представление о «походе на рынок»; означаемое «поход на рынок» в свою очередь предполагает наличие двух эмоционально-ценностных представлений — представление о свежих продуктах и о домашнем способе их приготовления; означаемым в нашей рекламе служит приоткрытая сумка, из которой, словно из рога изобилия, на стол сыплется провизия. Чтобы прочесть этот первый знак, вполне достаточно тех знаний, которые выработаны нашей, широко распространившейся цивилизацией, где «походы на рынок» противопоставляются «питанию на скорую руку» (консервы, мороженые продукты), характерному для цивилизации более «механического» типа. Наличие второго знака едва ли не столь же очевидно: его означаемым служат помидоры, перец и трехцветная (желто-зелено-красная) раскраска рекламной картинке, а означаемым — Италия, точнее, *итальянскость*; этот знак избыточен по отношению к коннотативному знаку языкового сообщения (итальянское звучание слова «Пандзани»). Знания, которых требует этот знак, более специфичны: это сугубо «французские» знания (сами итальянцы вряд ли смогут ощутить коннотативную окраску имени собственного *Пандзани*, равно как и итальянский «привкус» помидоров и перца), предпола-

<sup>2</sup> Мы будем называть *типическим* такой знак, входящий в систему, который в достаточной мере определяется характером своей субстанции; словесный знак, иконический знак, знак-жест — все это типические знаки.

299

гающие знакомство с некоторыми туристическими стереотипами. Продолжая наш анализ рекламной картинке (впрочем, ее смысл становится очевидным с первого взгляда), мы без труда обнаружим по меньшей мере еще два знака. Первый из них — благодаря тому, что на рекламе вперемешку изображены самые разнородные продукты — подсказывает мысль о комплексном обслуживании: он убеждает, что, с одной стороны, фирма «Пандзани» способна поставить все, что необходимо для приготовления самого сложного блюда, а с другой — что баночный концентрат соуса не уступает по своим качествам свежим продуктам, в окружении которых он изображен: реклама как бы перекидывает мост от естественного продукта к продукту в его переработанном виде. Что касается второго знака, то здесь сама композиция рекламы заставляет вспомнить о множестве картин, изображающих всякого рода снесь, и тем самым отсылает к эстетическому означаемому: перед нами «натюрморт» или, если воспользоваться более удачным выражением, взятым из другого языка, «*still living*»<sup>3</sup>; знания, необходимые для усвоения этого знака, относятся исключительно к области духовной культуры. К выделенным нами четырем знакам можно добавить еще один, указывающий на то, что мы имеем дело именно с рекламой, а не с чем-либо иным: об этом свидетельствует как место, отведенное картинке на журнальных страницах, так и сама броскость этикеток «Пандзани» (не говоря уже о подписи под изображением). Впрочем, информация о том, что перед нами реклама, не входит в задание самой картинке, не является имманентным ей значением, поскольку рекламность изображения здесь чисто функциональна: когда мы говорим что-либо, то при этом вовсе не обязательно указываем на акт говорения при помощи знака «я говорю»: последнее имеет место лишь в сугубо рефлексивных системах, таких как литература.

Итак, перед нами изображение, несущее в себе четыре знака; очевидно, эти знаки образуют некую связную совокупность, ибо все они дискретны, требуют определен-

<sup>3</sup> Во французском языке выражение «натюрморт» (мертвая природа) изначально

предполагает изображение предметов, лишенных жизни; таковы, к примеру, черепа на некоторых полотнах.

300

ных культурных знаний и отсылают к глобальным означаемым (типа «итальянскость»), пропитанным эмоционально-ценностными представлениями; таким образом, в рекламе, наряду с языковым сообщением, содержится еще одно сообщение — иконическое. И это все? Нет. Если даже не обращать внимания на указанные знаки, то изображение все равно сохранит способность передавать информацию; ничего не зная о знаках, я тем не менее продолжаю «читать» изображение, я «понимаю», что передо мной не просто формы и краски, а именно пространственное изображение совокупности предметов, поддающихся идентификации (номинации). Означаемыми этого третьего сообщения служат реальные продукты, а означаемыми — те же самые продукты, но только сфотографированные; а коль скоро очевидно, что в аналогических изображениях отношение между обозначаемым предметом и обозначающим образом не является (в отличие от естественного языка) «произвольным», то отпадает всякая необходимость в том, чтобы представлять себе означаемое в виде психического образа предмета. Специфика третьего сообщения в том и состоит, что отношение между означаемым и означающим здесь квазитавтологично; разумеется, фотографирование предполагает определенное изменение реальных предметов (вследствие характерного построения кадра, редукции, перехода от объемного видения к плоскостному), но такое изменение — в отличие от акта кодирования — не есть *трансформация*; принцип эквивалентности (характерный для подлинных знаковых систем) уступает здесь место принципу квазиидентичности. Иными словами, знаки иконического сообщения не черпаются из некоей кладовой знаков, они не принадлежат какому-то определенному коду, в результате чего мы оказываемся перед лицом парадоксального феномена (к которому еще вернемся) — перед лицом *сообщения без кода*<sup>4</sup>. Данная особенность проявляется в характере тех знаний, которые необходимы для чтения иконического сообщения: чтобы «прочитать» последний (или, если угодно, первый) уровень изображения, нам не нужно никаких познаний помимо тех, что требуются для непосредственной перцепции об-

<sup>4</sup> См.: *Le message photographique* — «Communications», № I, p. 127.

301

раза; это, конечно, не «нулевое» знание: ведь мы должны понимать, что такое образ (у детей подобное понимание возникает лишь к четырем годам), что такое помидоры, сетка для продуктов, пачка макарон; и все же в данном случае речь идет о своего рода «антропологическом» знании. Можно сказать, что, в противоположность второму, «символическому» сообщению, третье сообщение соответствует «букве» изображения, почему мы и назовем его «буквальным».

Итак, если все сказанное верно, то, значит, в рассмотренной фотографии содержатся три сообщения, а именно: языковое сообщение, затем иконическое сообщение, в основе которого лежит некий код, и наконец, иконическое сообщение, в основе которого не лежит никакого кода. Лингвистическое сообщение нетрудно отделить от двух иконических; но вправе ли мы разграничивать между собой сами иконические сообщения, коль скоро они образованы при помощи одной и той же (изобразительной) субстанции? Очевидно, что подобное разграничение не может быть осуществлено спонтанно, в процессе обычного чтения рекламных изображений: потребитель рекламы воспринимает перцептивное и «символическое» изображения *одновременно*, и ниже мы увидим, что такой синкретизм двух типов чтения соответствует самой функции изображения в рамках массовой коммуникации (которая и составляет предмет нашего исследования). Тем не менее указанное

разграничение играет операциональную роль, подобную той, какую играет различие означаемого и означающего в знаках естественного языка (а ведь на практике ни один человек не способен отделить «слово» от его смысла, что возможно лишь при помощи метаязыковой процедуры): наше разграничение окажется оправданным лишь в том случае, если оно позволит дать простое и связное описание структуры изображения, а это описание в свою очередь приведет к объяснению той роли, которую изображения играют в жизни общества. Нужно, следовательно, по отдельности рассмотреть общие черты каждого из выделенных типов сообщения, не забывая при этом, что наша главная цель — уяснить структуру изображения в его целостности, то есть те отношения, которые, в конечном счете, все три сообщения поддерживают между

302

собой. Вместе с тем, поскольку дело идет не о «наивном» анализе, а о структурном описании<sup>5</sup>, мы слегка изменим порядок изложения и переставим местами «буквальное» и «символическое» сообщения; из двух иконических сообщений первое как бы оттиснуто на поверхности второго: «буквальное» сообщение играет роль *опоры* для сообщения «символического». Между тем мы знаем, что система, использующая знаки другой системы в качестве означающих, есть не что иное как коннотативная система<sup>6</sup>; поэтому будем отныне называть «буквальное» изображение *денотативным*, а «символическое» — *коннотативным*. Итак, мы рассмотрим сначала языковое сообщение, затем денотативное изображение и под конец — изображение коннотативное.

### **Языковое сообщение**

Всегда ли языковое сообщение сопутствует изображению? Всегда ли в изображении, под ним, вокруг него содержится текст? Если мы хотим обнаружить изображения, не сопровождаемые словесным комментарием, то нам, очевидно, следует обратиться к изучению обществ с неразвитой письменностью, где изображения существуют, так сказать, в пиктографическом состоянии. Между тем с появлением книги текст и изображение все чаще начинают сопутствовать друг другу; однако связь между ними, по-видимому, все еще мало изучена со структурной точки зрения; какова структура «иллюстрации» и ее значение? Избыточно ли изображение по отношению к тексту, дублирует ли оно информацию, содержащуюся в тексте, или же, напротив, текст содержит дополнительную информацию, отсутствующую в изображении? Проблему можно было бы поставить в историческом плане и исследовать ее на примере классической эпохи, имевшей

«Наивный» анализ сводится к перечислению элементов, тогда как задача структурного описания — понять связь этих элементов в свете отношения солидарности, связывающего между собой термы той или иной структуры: если меняется один терм, то меняются и все остальные.

<sup>6</sup> См.: Barthes R. *Eléments de sémiologie*—«Communications», 1964, № 4, p. 130 (русск. перевод. Барт Р. Основы семиологии. — В кн.: «Структурализм: „за" и „против"», М.: «Прогресс», 1975, с. 157.

303

особый вкус к книжным иллюстрациям (невозможно даже вообразить, чтобы в XVIII в. «Басни» Лафонтена были изданы без картинок); в эту эпоху многие авторы — такие как о. Менетрие — прямо ставили вопрос об отношении иллюстрации к дискурсивному тексту<sup>7</sup>. В наше же время, очевидно, любое изображение (в рамках массовой коммуникации) сопровождается языковым сообщением — в виде заголовка, подписи, газетной врезки, в виде диалога между персонажами кинофильма, в виде *fumetto*<sup>8</sup>; отсюда ясно, что говорить о нашей цивилизации как о «цивилизации изображений» не вполне справедливо; наша цивилизация, более чем

любая другая, является цивилизацией письма<sup>9</sup>, ибо как письмо, так и устная речь представляют собой важнейшие составляющие любой структуры, имеющей целью передачу информации. В самом деле, во внимание следует принимать лишь само наличие языкового сообщения, поскольку ни его расположение на странице, ни длина не могут, по всей видимости, считаться релевантными (так, самый пространственный текст может коннотировать всего лишь одно-единственное глобальное означаемое, соотносящееся с изображением). Каковы функции языкового сообщения по отношению к обоим иконическим сообщениям? Вероятно, их две — функция *закрепления* и функции *связывания*.

Как мы вскоре убедимся, любое изображение полисемично; под слоем его означающих залегает «плавающая цепочка» означаемых; читатель может сконцентрироваться на одних означаемых и не обратить никакого внимания на другие. Полисемия заставляет задаться вопросом о смысле изображения; такой вопрос всегда оказывается проявлением дисфункции — даже в том случае, когда общество компенсирует эту дисфункцию, превращая ее в трагическую (молчание бога не позволяет сделать выбор между различными знаками) или поэти-

<sup>7</sup> Menétrier C. F. *L'art des emblèmes*. P., 1684.

<sup>8</sup> «Пузырь», рамка, в которую заключают реплики персонажей комиксов (*um.*) — *Прим. перев.*

<sup>9</sup> Разумеется, встречаются и изображения, не сопровождаемые словесным текстом, однако в основе таких изображений (например, юмористических рисунков) всегда лежит парадокс: само отсутствие словесного текста выполняет здесь энигматическую функцию.

304

ческую (вспомним панический «трепет смыслов» у древних греков) игру. Даже в кинематографе «травмирующие» образы порождены неуверенностью (беспокойством) относительно смысла тех или иных предметов, тех или иных ситуаций. Вот почему любое общество вырабатывает различные технические приемы, предназначенные для *остановки* плавающей цепочки означаемых, призванные помочь преодолеть ужас перед смысловой неопределенностью иконических знаков: языковое сообщение как раз и является одним из таких приемов. Применительно к «буквальному» сообщению словесный текст позволяет более или менее прямо, более или менее полно ответить на вопрос: *что это такое?* По существу он позволяет идентифицировать как отдельные элементы изображения, так и все изображение в целом; речь идет о денотативном описании (как правило, частичном) изображения или, в терминах Ельмслева, об *операции* (в отличие от коннотации)<sup>10</sup>. Функция именования способствует *закреплению* — с помощью языковой номенклатуры — тех или иных денотативных смыслов; глядя на тарелку с неизвестным кушаньем (реклама фирмы «Амьё»), я могу испытывать неуверенность, как следует идентифицировать те или иные формы и объемы на фотографии; подпись же («тунец с рисом и грибами») как раз и позволяет мне выбрать *правильный уровень восприятия*; она направляет не только мой взгляд, но и мое внимание. Что касается «символического» сообщения, то здесь словесный текст управляет уже не актами идентификации, а процессами интерпретации; такой текст подобен тискам, которые зажимают коннотативные смыслы, не позволяют им выскользнуть ни в зону сугубо индивидуальных значений (тем самым текст ограничивает проективную силу изображения), ни в зону значений, вызывающих неприятные ощущения. Так, на одной рекламе (консервы «Арси») изображены какие-то мелкие плоды, рассыпанные вокруг садовой лестницы; подпись под фотографией («а что если и вам пройтись по собственному саду?») элиминирует потенциальное, причем явно нежелательное означаемое (скудость, бедный урожай)

<sup>10</sup> Barthes R. *Eléments de sémiologie*, IV, p. 131-132 (русск. перевод: Барт Р. Основы семиологии, с. 158—160).

305

и подсказывает читателю другое, льстящее его самолюбию («натуральность» плодов, выращенных на собственной земле); подпись действует здесь как анти-табу, она разрушает невыгодный для фирмы миф о «ненатуральности», обычно связываемый с консервированными продуктами. Разумеется, феномен «закрепления» способен выполнять идеологическую функцию и за пределами рекламы; это, собственно, и есть его основная функция; текст как бы *ведет* человека, читающего рекламу, среди множества иконических означаемых, заставляя избегать некоторых из них и допускать в поле восприятия другие; зачастую весьма тонко *манипулируя* читателем, текст руководит им, направляя к заранее заданному смыслу. Конечно, «закрепление» смысла так или иначе всегда служит разъяснению изображения, однако все дело в том, что это разъяснение имеет избирательный характер; перед нами такой метаязык, который направлен не на иконическое сообщение в целом, но лишь на отдельные его знаки; поистине, текст — это воплощенное право производителя (и следовательно, общества) диктовать тот или иной взгляд на изображение: «закрепление» смысла — это форма контроля над образом; оно противопоставляет проективной силе изображения идею ответственности за пользование сообщением; в противоположность иконическим означаемым, обладающим свободой, текст играет *репрессивную* роль <sup>11</sup>; нетрудно понять, что именно на уровне текста мораль и идеология общества заявляют о себе с особой силой.

«Закрепление» смысла — наиболее часто встречающаяся функция языкового сообщения; как правило, ее

<sup>11</sup> Это хорошо видно в том парадоксальном случае, когда изображение призвано всего лишь проиллюстрировать текст и когда, следовательно, ни о каком контроле, как будто, речи быть не может. Так, в рекламе, стремящейся внушить, что растворимый кофе при употреблении полностью сохраняет аромат кофе натурального, то есть превращает этот аромат в своего пленника, текст сопровождается изображением банки кофе в окружении цепей и замков: здесь лингвистическая метафора «пленник» употребляется буквально (известный поэтический прием); однако на практике мы все равно сначала читаем изображение, а не текст, его сформировавший: роль текста в конечном счете сводится к тому, чтобы заставить нас выбрать одно из возможных означаемых; репрессивная функция осуществляется под видом разъяснения словесного сообщения.

306

легче всего обнаружить в фотографиях, публикуемых в периодической прессе, а также в рекламе. Что касается связующей функции, то она встречается реже (по крайней мере, в статичных изображениях); более всего она характерна для юмористических рисунков и для комиксов. Словесный текст и изображение находятся здесь в комплементарных отношениях; и текст, и изображение оказываются в данном случае фрагментами более крупной синтагмы, так что единство сообщения достигается на некоем высшем уровне — на уровне сюжета, рассказываемой истории, диегесиса (вот, кстати, почему диегесис следует рассматривать в качестве самостоятельной системы <sup>12</sup>). Словесные связки редко встречаются в статичных изображениях, зато они приобретают особую роль в кинематографе, где диалог не просто разъясняет изображение, но, — делая возможным переход от высказывания к высказыванию, оперируя смыслами, отсутствующими в изобразительном ряду, — обеспечивает развитие действия.

Очевидно, что обе функции языкового сообщения могут сосуществовать в одном и том же иконическом изображении; однако, с точки зрения внутреннего баланса

произведения, отнюдь не безразлично, какая из этих функций преобладает. В том случае, если словесный текст играет роль диегетической связки, информация становится как бы более дорогостоящей, поскольку она требует знания языкового кода, построенного из дискретных единиц; если же текст выполняет субститутивную функцию (то есть, функцию закрепления, контроля), то задачу информации берет на себя само изображение; поскольку же изображение основано на принципе аналогии, эта информация оказывается как бы более «ленливой». В некоторых комиксах, рассчитанных на «скоростное» чтение, диегетическую функцию выполняет словесный текст, тогда как на долю изображения достается передача вспомогательной информации парадигматического характера (указание на стереотипность персонажей): дискурсивное сообщение начинает «стоять дорого», и это избавляет читателя от труда вникать во всякого рода

<sup>12</sup> См.: Bremond Cl. *Le message narratif* — «Communications», 1964, № 4.

307

скучные словесные «описания»; их функцию берет на себя изображение, иными словами, система, требующая от потребителя гораздо меньших усилий.

### **Денотативное изображение**

Мы видели, что выделение «буквального» и «символического» сообщений в рамках единого изображения имело сугубо операциональный характер; причина в том, что буквального изображения в чистом виде (по крайней мере, в пределах рекламы) попросту не существует; даже если попытаться создать такое, целиком и полностью «наивное» изображение, оно немедленно превратится в знак собственной наивности и как бы удвоится за счет возникновения еще одного — символического — сообщения. Таким образом, специфика «буквального» сообщения имеет не субстанциальную, а реляционную природу; это, так сказать, привативное сообщение, иными словами, остаток, который сохранится в изображении после того, как мы (мысленно) сотрем в нем все коннотативные знаки (реально устранить эти знаки невозможно, так как они, как правило, пропитывают все изображение в целом, что, например, имеет место в «натюрморте»). Такой привативный модус изображения соответствует его потенциальной неисчерпаемости: это отсутствие смысла, чреватое всеми возможными смыслами; вместе с тем (и здесь нет никакого противоречия) привативное сообщение самодостаточно, ибо оно — на уровне предметной идентификации представленных объектов — обладает по крайней мере одним твердым смыслом. «Буква» изображения — это исходный уровень интеллигибельности, порог, за которым читатель способен воспринимать только разрозненные линии, формы и цвета; однако такая интеллигибельность, именно в силу своей бедности, остается виртуальной, так как знания любого индивида, живущего в реальном обществе, всегда превосходят «антропологический» уровень, позволяя улавливать в изображении нечто большее, чем одну его «букву». Нетрудно заметить, что, с эстетической точки зрения, денотативное сообщение, будучи одновременно и приватным, и самодостаточным, являет собой адамов модус изображения:

308

если вообразить себе некое утопическое изображение, полностью лишенное коннотаций, то это будет сугубо объективное — иными словами, непорочное — изображение.

Утопичность денотации становится еще более очевидной благодаря отмеченному выше парадоксу; он состоит в том, что фотография (в ее «буквальном» измерении), в силу своей откровенно аналогической природы, есть, по всей видимости, сообщение без кода. Поэтому структурный анализ изображения должен проводиться специфическими средствами, с учетом того, что из всех видов изображений только фотография способна передавать информацию (буквальную), не прибегая при этом

ни к помощи дискретных знаков, ни к помощи каких бы то ни было правил трансформации. Вот почему фотографию как сообщение без кода следует отличать от рисунка, который, даже будучи денотативным, все-таки является сообщением, построенным на базе определенного кода. Это проявляется на трех уровнях: во-первых, воспроизвести какой-либо предмет или сцену при помощи рисунка — значит осуществить ряд преобразований, подчиняющихся определенным *правилам*; рисунок-копия не обладает никакой вечной «природой»: коды, лежащие в основе тех или иных преобразований, исторически изменчивы (это, в частности, касается законов перспективы); далее, сам процесс рисования (кодирования) заранее предполагает разграничение значимых и незначимых элементов в объекте: рисунок не способен воспроизвести *весь* объект; обычно он воспроизводит лишь очень немногие детали и тем не менее остается полноценным сообщением, тогда как фотография (если только это не фототрюк), располагая свободой в выборе сюжета, построения кадра, угла зрения, не в силах проникнуть *внутрь* объекта. Иными словами, поскольку не бывает бесстильных рисунков, денотативный уровень любого рисунка выражен менее отчетливо, нежели денотативный уровень фотографии; наконец, владение рисунком, как и владение всяким кодом, требует обучения (Соссюр придавал огромное значение этому семиологическому феномену). Сказывается ли закодированность денотативного сообщения на особенностях сообщения коннотативного? Очевидно, что закодированность «буквального» изображения (в той

309

мере, в какой последнее членится на дискретные элементы) готовит почву для коннотативных смыслов и облегчает их появление; «фактура» рисунка сама есть не что иное как феномен коннотации; и в то же время, поскольку рисунок как бы афиширует собственные коды, в нем радикально меняется соотношение денотативного и коннотативного сообщений; перед нами уже не отношение природы к культуре, как в фотографии, а соотношение двух культур: «мораль» рисунка не совпадает с «моралью» фотографии.

В самом деле, в фотографии (по крайней мере, на уровне ее «буквального» сообщения) означающие и означаемые связаны не отношением «трансформации», а отношением «запечатления», так что само отсутствие кода как будто лишь подкрепляет миф о «натуральности» фотографического изображения: сфотографированная сцена находится *у нас перед глазами*, она запечатлена не человеком, а механическим прибором (механистичность оказывается залогом объективности); участие человека в акте фотографирования (построение кадра, выбор расстояния до предмета, освещение, флю и т. п.) целиком и полностью принадлежит коннотативному плану. Все происходит словно в утопии: сначала имеется фотография как таковая (фронтальная и четкая), а уж затем человек, пользуясь определенными техническими приемами, испещряет ее знаками, взятыми из культурного кода. Лишь эта оппозиция между культурным кодом и природным некодом способна, по-видимому, раскрыть специфику фотографии и помочь осознанию той антропологической революции, которую она совершила в человеческой истории, ибо, поистине, порожденный ею тип сознания не знает прецедентов; в самом деле, фотография вызывает у нас представление не о *бытии-сейчас* вещи, (такое представление способна вызвать любая копия), а о *бытии-в-прошлом*. Речь, следовательно, идет о возникновении новой пространственно-временной категории, которая локализует в настоящем предмет, принадлежащий минувшему; нарушая все правила логики, фотография совмещает понятия *здесь* и *некогда*. Таким образом, *ирреальную реальность* фотографического изображения можно в полной мере понять именно на уровне денотативного сообщения (то есть, сообщения

без кода); его ирреальность связана с категорией *здесь*, поскольку фотография никогда и ни в каком отношении не воспринимается как иллюзия *присутствия*. Это, между прочим, значит, что не стоит преувеличивать магическую силу фотографического изображения; что же касается его реальности, то это реальность *бытия-в-прошлом*; ведь любая фотография поражает нас очевидной констатацией: *все это было именно так*; редчайшее чудо состоит здесь в том, что мы получаем в свое распоряжение такую реальность, от воздействия которой полностью защищены. Очевидно, такая сбалансированность изображения во времени (*бытие-в-прошлом*) способствует ослаблению его проективной силы (фотографию, в отличие от рисунка, очень редко используют для психологического тестирования): при взгляде на фотографию представление о том, что *все так и было на самом деле*, подавляет в нас ощущение собственной *субъективности*. Если приведенные соображения справедливы хотя бы отчасти, то это значит, что восприятие фотографии связано с деятельностью созерцания, а не с деятельностью фантазии, где преобладают проективность и «магия», определяющие специфику кинематографа; отсюда — возможность обнаружить между фотографией и кино не количественную разницу, а качественное различие: кино — это отнюдь не движущаяся фотография; в кино *бытие-в-прошлом* уступает место *бытию-сейчас* вещей. Вот почему вполне возможно создать историю кинематографа, причем такую историю, которая не утратит связи с ранее существовавшими видами искусства, основанными на вымысле; напротив, несмотря на то, что техника фотографического искусства непрерывно эволюционирует, а его притязания неуклонно возрастают, фотография в известном смысле не позволяет создать своей истории. Фотография — это «непроницаемый» антропологический феномен: он не только совершенно нов, но и неспособен ни к какому внутреннему развитию; впервые за всю свою историю человечество встретилось с *сообщением без кода*; итак, фотография, отнюдь не являясь последним (наиболее совершенным) отпрыском в обширном семействе изображений, свидетельствует лишь о радикальном изменении, происшедшем в общем балансе средств информации.

В любом случае денотативное изображение — в той мере, в какой оно (как в рекламной фотографии) предполагает отсутствие кода, — играет в общей структуре иконического сообщения особую роль; эту роль (к ней мы еще вернемся в связи с анализом «символического» сообщения) можно теперь предварительно уточнить: задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации, особенно ощутимому в рекламе. Хотя реклама фирмы «Пандзани» переполнена различными «символами», ее буквальное сообщение является самодостаточным; это-то и создает впечатление *естественного присутствия* предметов на фотографии; возникает иллюзия, будто рекламное изображение создано самой природой; представление о валидности систем, открыто выполняющих определенное семантическое задание, незаметно уступает место некоей псевдо-истине; сам факт отсутствия кода, придавая знакам культуры видимость чего-то естественного, как бы лишает сообщение смысловой направленности. Здесь, несомненно, проявляется важнейший исторический парадокс: развитие техники, приводящее ко все более широкому распространению информации (в частности, изобразительной), создает все новые и новые средства, которые позволяют смыслам, созданным человеком, принимать личину смыслов, заданных самой природой.

### **Риторика образа**

Мы уже убедились, что знаки «символического» («культурного», коннотативного)

сообщения дискретны; даже если означаемое совпадает с изображением в целом, оно все равно продолжает оставаться знаком, отличным от других знаков; сама «композиция» изображения предполагает наличие определенного эстетического означаемого примерно так же как речевая интонация, обладая супрасегментным характером, тем не менее представляет собой дискретное языковое означаемое. Мы, следовательно, имеем в данном случае дело с самой обычной системой, знаки которой (даже если связь между их составляющими оказывается более или менее

312

«аналоговой») черпаются из некоего культурного кода. Специфика же этой системы состоит в том, что число возможных прочтений одной и той же лексии (одного и того же изображения) индивидуально варьируется; в рекламе фирмы «Пандзани» мы выделили четыре коннотативных знака, хотя на самом деле, вероятно, этих знаков гораздо больше (так, продуктовая сетка способна символизировать чудесный улов, изобилие и т. п.). Вместе с тем сама вариативность прочтений отнюдь не произвольна; она зависит от различных типов знания, проецируемых на изображение (знания, связанные с нашей повседневной практикой, национальной принадлежностью, культурным, эстетическим уровнем), и поддающихся классификации, типологизации: оказывается, что изображение может быть по-разному прочитано несколькими разными субъектами, и эти субъекты могут без труда сосуществовать в одном индивиде; это значит, что *одна и та же лексия способна мобилизовать различные словари*. Что такое словарь? Это фрагмент символической ткани (языка), соответствующий определенному типу практики, определенному виду операций<sup>13</sup>, что как раз и обуславливает различные способы прочтения одного и того же изображения: каждый из выделенных нами знаков соответствует определенному «подходу» к действительности (туризм, домашняя стряпня, занятия искусством), хотя, конечно, далеко не все из этих «подходов» практикуются каждым конкретным индивидом. В одном и том же индивиде сосуществует множество словарей; тот или иной набор подобных словарей образует *идиолект* каждого из нас<sup>14</sup>. Таким образом, изображение (в его коннотативном измерении) есть некоторая конструкция, образованная знаками, извлекаемыми из разных пластов наших словарей (идиолектов), причем любой подобный словарь, какова бы ни была его «глубина», представляет собой код, поскольку сама наша *психея* (как ныне полагают) структурирована наподобие языка; более того, чем глубже мы погружаемся в недра

<sup>13</sup> См.: Greimas A. J. *Les problèmes de la description mécanographique* — «Cahiers de Lexicologie», Besançon, 1959, № 1, p. 63.

<sup>14</sup> См.: Barthes R. *Éléments de sémiologie*, p. 96 (русск. перевод: Барт Р. Основы семиологии, с. 120).

313

человеческой психики, тем более разреженным становится пространство между знаками и тем легче они поддаются классификации: можно ли встретить что-либо более систематичное, чем «прочтения» чернильных пятен, предлагавшиеся пациентам Роршаха? Итак, вариативность прочтений не может представлять угрозы для «языка» изображений — стоит только допустить, что этот язык состоит из различных словарей, идиолектов и субкодов: смысловая система насквозь пронизывает изображение, подобно тому как сам человек, даже в потаеннейших уголках своего существа, состоит из множества различных языков. Язык изображения — это не просто переданное кем-то (например, субъектом, комбинирующим знаки или создающим сообщения) слово, это также слово, кем-то полученное, принятое<sup>15</sup>: язык должен включать в себя и всевозможные смысловые «неожиданности».

Вторая трудность, связанная с анализом коннотации, состоит в том, что специфика коннотативных знаков не находит отражения в специфике соответствующего аналитического языка; поддаются ли коннотативные означаемые именованию? Для одного из них мы рискнули ввести термин «итальянскость», однако прочие, как правило, могут быть обозначены лишь при помощи слов, взятых из обыденного языка («приготовление пищи», «натюрморт», «изобилие»): оказывается, что метаязык, который должен стать инструментом анализа этих означаемых, не отражает их специфики. Здесь-то и заключается трудность, поскольку семантика самих коннотативных означаемых специфична; в качестве коннотативной *семы* понятие «изобилие» отнюдь не полностью совпадает с представлением об «изобилии» в денотативном смысле; коннотативное означаемое (в нашем случае — представление об изобилии и разнообразии продуктов) как бы резюмирует сущность всех возможных видов изобилия, точнее, воплощает идею изобилия в

<sup>15</sup> В свете сосюрровской традиции можно сказать, что речь, будучи продуктом языка (и в то же время являясь необходимым условием для того, чтобы язык сложился), — это то, что передается отправителем сообщения. Ныне имеет смысл расширить (особенно с семантической точки зрения) понятие языка: язык есть «тотализирующая абстракция» переданных и *полученных* сообщений.

314

чистом виде; что же касается денотативного слова, то оно никогда не отсылает к какой-либо сущности, поскольку всегда включено в тот или иной окказиональный контекст, в ту или иную дискурсивную синтагму, направленную на осуществление определенной практической функции языка. Сема «изобилие», напротив, представляет собой концепт в чистом виде; этот концепт не входит ни в какую синтагму, исключен из любого контекста; это смысл, принявший театральную позу, а лучше сказать (поскольку речь идет о знаке без синтагмы), смысл, *выставленный в витрине*. Чтобы обозначить подобные коннотативные семы, нужен особый метаязык; мы рискнули прибегнуть к неологизму *italianité* 'итальянскость': вероятно, именно подобные варваризмы способны лучше всего передать специфику коннотативных означаемых: ведь суффикс *-tas* (индоевропейский *\*-tā*) как раз и позволяет образовать от прилагательного абстрактное существительное: «итальянскость» — это не Италия, это концентрированная сущность всего, что может быть итальянским — от спагетти до живописи. Прибегая к столь искусственному (и по необходимости варварскому) именованию коннотативных сем, мы зато облегчаем себе анализ их формы <sup>16</sup>; очевидно, что эти семы образуют определенные ассоциативные поля, что они парадигматически сопоставлены, а возможно, даже и противопоставлены в зависимости от расположения определенных силовых линий или (пользуясь выражением Греймаса) семических осей <sup>17</sup>: «итальянскость» — наряду с «французскостью», «германскостью», «испанскостью» — как раз и находится на такой «оси национальностей». Разумеется, выявление всех подобных осей (которые затем можно будет сопоставить друг с другом) станет возможным лишь после создания общего инвентаря коннотативных систем, причем такого инвентаря, который включит в себя не только различные виды изображений, но и знаковые системы с иной субстанцией; ведь если коннота-

<sup>16</sup> *Форма* — в точном значении, которое придает этому слову Ельмслев: функциональная связь означаемых между собой; см.: Barthes R. *Éléments de sémiologie*, p. 105 (русск. перевод: Барт Р. Основы семиологии, с. 130).

<sup>17</sup> Greimas A. J. *Cours de Sémantique*, 1964, cahiers ronéotypés par l'École Normale supérieure de Saint-Cloud.

тивные означающие распределяются по типам в зависимости от своей субстанции (изображение, речь, предметы, жесты), то их означаемые, напротив, никак не дифференцированы: в газетном тексте, в журнальной иллюстрации, в жесте актера мы обнаружим одни и те же означаемые (вот почему семиология мыслима лишь как тотальная дисциплина). Область, общая для коннотативных означаемых, есть область *идеологии*, и эта область всегда едина для определенного общества на определенном этапе его исторического развития независимо от того, к каким коннотативным означающим оно прибегает.

Действительно, идеология как таковая воплощается с помощью коннотативных означающих, различающихся в зависимости от их субстанции. Назовем эти означающие *коннотаторами*, а совокупность коннотаторов — *риторикой*: таким образом, риторика — это означающая сторона идеологии. Риторика с необходимостью варьируется в зависимости от своей субстанции (в одном случае это членораздельные звуки, в другом — изображения, в третьем — жесты и т. п.), но отнюдь не обязательно в зависимости от своей формы; возможно даже, что существует единая риторическая *форма*, объединяющая, к примеру, сновидения, литературу и разного рода изображения<sup>18</sup>. Таким образом, риторика образа (иначе говоря, классификация его коннотаторов), с одной стороны, специфична, поскольку на нее наложены физические ограничения, свойственные визуальному материалу (в отличие, скажем, от ограничений, налагаемых звуковой субстанцией), а с другой — универсальна, поскольку риторические «фигуры» всегда образуются за счет формальных отношений между элементами. Такую риторiku можно будет построить, лишь располагая достаточно обширным инвентарем, однако уже сейчас нетрудно предположить, что в нее окажутся включены фигуры,

<sup>18</sup> См.: Benveniste E. *Remarques sur la fonction du langage dans le découverte freudienne* — «La Psychanalyse», 1956, № 1, p. 3—16 (русск. перевод: Бенвенист Э. Заметки о роли языка в учении Фрейда — В кн.: Бенвенист Э. Общая лингвистика, М.: Прогресс, 1974, с. 115—126).

выявленные в свое время Древними и Классиками<sup>19</sup>; так, помидор обозначает «итальянскость» по принципу метонимии; на другой рекламной фотографии, где рядом изображены кучка кофейных зерен, пакетик молотого и пакетик растворимого кофе, уже сам факт смежности этих предметов обнаруживает между ними наличие логической связи, подобной асиндетону. Вполне вероятно, что из всех метабол (фигур, построенных на взаимном замещении означающих) именно метонимия вводит в изображение наибольшее число коннотаторов и что среди синтаксических фигур паратаксиса преобладает асиндетон.

Впрочем, главное (по крайней мере, сейчас) заключается не в том, чтобы дать ту или иную классификацию коннотаторов, а в том, чтобы понять, что в рамках целостного изображения они представляют собой *дискретные*, более того, *эпратические* знаки. Коннотаторы не заполняют собой всю лексику без остатка, и их прочтение не исчерпывает прочтения этой лексики. Иначе говоря (и это, по-видимому, верно по отношению к семиологии в целом), отнюдь не все элементы лексики способны стать коннотаторами: в дискурсе всегда остается некоторая доля денотации, без которой само существование дискурса становится попросту невозможным. Сказанное позволяет нам возвратиться к сообщению-2, то есть к денотативному изображению. В рекламе фирмы «Пандзани» средиземноморские фрукты, раскраска картинка, ее композиция, само ее предметное богатство предстают как эпратические блоки; эти блоки дискретны и в то же время включены в целостное изображение, обладающее собственным пространством и, как мы видели, собственным «смыслом»: они оказываются частью синтагмы, *которой сами не*

*принадлежат и которая есть не что иное*

<sup>19</sup> Классическая риторика подлежит переосмыслению в структурных терминах (такая работа сейчас ведется); в результате, вероятно, можно будет построить общую, или лингвистическую риторiku коннотативных означающих, пригодную для анализа систем, построенных из членораздельных звуков, изобразительного материала, жестов и т. п.

<sup>20</sup> Мы считаем возможным нейтрализовать якобсоновскую оппозицию между метафорой и метонимией; ведь если по своей сути метонимия — это фигура, основанная на принципе смежности, она в конечном счете все равно функционирует как субститут означающего, иначе говоря, как метафора.

317

*как денотативная синтагма.* Это — чрезвычайно важное обстоятельство: оно позволяет нам как бы задним числом структурно разграничить «буквальное» сообщение-2 и «символическое» сообщение-3, а также уточнить ту натурализующую роль, которую денотация играет по отношению к коннотации; отныне мы знаем, что *система коннотативного сообщения «натурализуется» именно с помощью синтагмы денотативного сообщения.* Или так: область коннотации есть область системы; коннотацию можно определить лишь в парадигматических терминах; иконическая же денотация относится к области синтагматики и связывает между собой элементы, извлеченные из системы: дискретные коннотаторы сочленяются, актуализируются, «говорят» лишь при посредстве денотативной синтагмы: весь мир дискретных символов оказывается погружен в «сюжет», изображенный на картинке, словно в очистительную купель, возвращающую этому миру непорочность.

Как видим, структурные функции в рамках целостной системы изображения оказываются поляризованы: с одной стороны, имеет место своего рода парадигматическая концентрация коннотаторов (обобщенно говоря, «символов»), которые суть не что иное как полновесные, эрратические, можно даже сказать, «овеществленные» знаки, а с другой — синтагматическая «текучесть» на уровне денотации; не забудем, что синтагма родственна речи; задача же всякого иконического «дискурса» состоит в натурализации символов. Не станем слишком поспешно переносить выводы, полученные при анализе изображений, на семиологию в целом, однако рискнем предположить, что любой мир целостного смысла изнутри (то есть, структурно) раздирается противоречием между системой как воплощением культуры и синтагмой как воплощением природы: все произведения, созданные в рамках массовой коммуникации, совмещают в себе — с помощью разных приемов и с разной степенью успеха — гипнотическое действие «природы», то есть воздействие повествования, диегесиса, синтагматики, с интеллигибельностью «культуры», воплощенной в дискретных символах, которые люди тем или иным образом «склоняют» под завесой своего живого слова.

*1964, «Communications».*

**Критика и истина.**

Перевод Г. К. Косикова..... 319

I

Явление, именуемое «новой критикой», родилось отнюдь не сегодня. Со времен Освобождения (что было вполне естественно) критики самых разных направлений в самых разнообразных работах, не оставивших без внимания буквально ни одного из наших авторов от Монтеня до Пруста, опираясь на новейшие философские направления, стали предпринимать попытки пересмотра нашей классической литературы. Нет ничего удивительного, что в той или иной стране время от времени возникает стремление обратиться к фактам собственного прошлого и заново описать их, чтобы понять, *что с ними можно сделать сегодня:* подобные процедуры

переоценки являются и должны являться систематическими.

Но вот нежданно-негаданно всему этому движению предъявляют обвинение в обмане<sup>1</sup> и налагают если не на все, то по крайней мере на многие его произведения те самые запреты, которые, из чувства неприязни, обычно принято относить к любому авангарду; оказывается, что произведения эти пусты в интеллектуальном отношении, софистичны в вербальном, опасны в моральном, а своим успехом обязаны одному только снобизму. Удивительно лишь то, что этот судебный процесс начался столь поздно. Почему именно теперь? Что это — случайная реакция? Агрессивный рецидив какого-то обскурантизма? Или, напротив, первая попытка дать отпор новым — давно уже предугаданным и теперь нарождающимся — формам дискурса?

© Издательство МГУ. 1987

<sup>1</sup> Picard R. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris, J. J. Pauvert, collection *Libertés*, 1965, 149 p. — Нападки Реймона Пикара направлены главным образом против книги «О Расине» (*Seuil*, 1963).

319

В нападках, которым подверглась недавно новая критика, в первую очередь поражает их непосредственный и словно бы естественный коллективный характер<sup>2</sup>. Заговорило какое-то примитивное, оголенное начало. Можно подумать, будто попал в первобытное племя и присутствуешь при ритуальном отлучении какого-либо опасного его члена. Отсюда и этот диковинный *палаческий* словарь<sup>3</sup>. Новому критику мечтали *нанести рану*, его хотели *проткнуть, побить, убить*, хотели подвергнуть его *исправительному наказанию*, выставить у *позорного столба*, отправить на *эшафот*<sup>4</sup>. Ясно, что здесь оказалось затронутым некое витальное начало, коль скоро палач был не только превознесен за свои таланты, но и осыпан благодарностями и поздравлениями, словно спаситель, очистивший мир от скверны: для начала ему посулили бессмертие, а сегодня уже заключают в объятия<sup>5</sup>. Короче говоря, «эзекуция», совершаемая над новой критикой, предстает как акт общественной гигиены, на который

<sup>2</sup> Со стороны известной группы журналистов пасквиль Р. Пикара • получил безоговорочную, безграничную и безраздельную поддержку. Приведем этот почетный список старой критики (коль скоро отныне существует и новая критика): «*Beaux Arts*» (Брюссель, 23 дек. 1965), «*Carrefour*» (29 дек. 1965), «*Croix*» (10 дек. 1965), «*Figaro*» (3 ноября 1965), «*XX<sup>e</sup> siècle*» (ноябрь 1965), «*Midi libre*» (18 ноября 1965), «*Monde*» (23 окт. 1965), куда следует присовокупить и ряд писем, полученных от читателей этой газеты (13, 20, 27 ноября 1965), «*Nation française*» (28 окт. 1965), «*Pariscope*» (28 окт. 1965), «*Revue Parlementaire*» (15 ноября 1965), «*Europe-Action*» (янв. 1966); не забудем также и французскую Академию (Марсель Ашар отвечает Тьерри Монье, «*Monde*», 21 янв. 1966).

<sup>3</sup> «Мы вершим казнь» («*Croix*»).

<sup>4</sup> Вот некоторые из этих изящно-агрессивных образов: «Оружие насмешки» («*Monde*»), «Наставление при помощи розог» («*Nation française*»). «Метко нанесенный удар», «выпустить воздух из этих уродливых бурдюков» («*XX<sup>e</sup> siècle*»). «Заряд смертоносных стрел» («*Monde*»). «Интеллектуальное жульничество» (Picard R., *op. cit.*), «Пирл-Харбор новой критики» («*Revue de Paris*», янв. 1966). «Барт у позорного столба» («*Orient*», Бейрут, 16 янв. 1966). «Свернуть шею новой критике и, в частности, отрубить голову некоторым обманщикам, а уж г-на Ролана Барта, объявленного вами свои предводителем, обезглавить без всяких разговоров» («*Pariscope*»).

<sup>5</sup> «Со своей стороны, я полагаю, что сочинения г-на Барта уста реют намного

раньше, чем труды г-на Пикара» (Guilton E., «Mon de», 28 марта 1964). «Мне хочется, г-н Реймон Пикар, заключить Вас в объятия за то, что Вы написали... этот памфлет (sic)» (Can Jean, «Pariscope»).

320

необходимо было решиться и удачное исполнение которого принесло несомненное облегчение.

Исходя от некоторой замкнутой группы людей, все эти нападки отмечены своего рода идеологической печатью, все они уходят корнями в ту двусмысленную культурную почву, где всякое суждение и всякий язык оказываются проникнуты неким несокрушимым политическим началом, не зависящим от требований момента<sup>6</sup>. Во времена Второй Империи над новой критикой и вправду учинили бы судилище: в самом деле, не наносит ли она ущерб самому разуму, коль скоро преступает «азбучные законы научной или даже просто членораздельной мысли»? Разве не попирает она нравственность, повсюду вмешивая «навязчивую, разнузданную, циничную сексуальность»? Разве не дискредитирует отечественные институты в глазах заграницы?<sup>7</sup> Итак, не «опасна» ли она?<sup>8</sup> Это словечко, будучи применено к философии, языку или искусству, тотчас же выдает с головой всякое консервативное мышление. В самом деле, последнее живет в постоянном страхе (откуда и возникает единый образ уничтожения); оно страшится всего нового и все новое объявляет «пустым» (это, как правило, единственное, что могут о нем сказать). Правда, к этому традиционному страху примешивается ныне и другой, прямо противоположного свойства, — страх показаться устаревшим; поэтому подозрительность ко всякой новизне обставляется реверансами в сторону «требований современности» или необходимости «по-новому продумать проблемы критики»; красивым ораторским жестом отвергается как тщетный «возврат к прошлому»<sup>9</sup>. Отста-

<sup>6</sup> «Реймон Пикар дает здесь отпор прогрессисту Ролану Барту... Пикар выводит на чистую воду тех, кто пытается заменить классический анализ сверхимпрессионизмом своего собственного вербального бреда, всех этих маньяков расшифровки, воображающих, будто и прочие люди рассуждают о литературе с точки зрения Каббалы, Пятикнижия или Нострадамуса. Великолепная серия «Liberté» выходящая под руководством Жана-Франсуа Ревеля (Дидро, Цельс, Ружье, Рассел), еще многим набьет оскомину, но уж, конечно, не нам» («Europe-Action», янв. 1966).

<sup>7</sup> Picard R., op. cit., p. 58, 30, 84.

<sup>8</sup> Ibid., p. 85, 148.

<sup>9</sup> Guilton E. «Monde» 13 ноября 1965; Picard R., op. cit., p. 149; Piatier J., «Monde» 23 окт. 1965.

321

лость считается ныне столь же постыдной, как и капитализм<sup>10</sup>. Отсюда — любопытные *перепады*: в течение какого-то времени делают вид, будто смирились с современными произведениями, о которых следует говорить, потому что о них и без того говорят; но затем, вдруг, когда известный порог оказывается достигнут, принимаются за коллективную расправу. Таким образом, все эти судебные процессы, время от времени устраиваемые рядом замкнутых группировок, отнюдь не представляют собой чего-то необыкновенного; они возникают в момент, когда равновесие оказывается окончательно нарушенным. И все же почему нынешний процесс устроен именно над Критикой?

Здесь важно подчеркнуть не столько само противопоставление старого новому, сколько совершенно открытое стремление наложить запрет на известный тип слова, объектом которого является книга: нетерпимым представляется, что язык способен

заговорить о языке. Такое удвоенное слово становится предметом особой бдительности со стороны социальных институтов, которые, как правило, держат его под надзором строжайшего кодекса: в Литературной Державе критика должна находиться в такой же «узде», как и полиция; дать свободу критике столь же «опасно», как и позволить распуститься полиции: это означало бы поставить под угрозу власть власти, язык языка. Построить вторичное письмо при помощи первичного письма самого произведения — значит открыть дорогу самым неожиданным опосредованиям, бесконечной игре зеркальных отражений, и вот эта свобода как раз и кажется подозрительной. В той мере, в какой традиционная функция критики заключалась в том, чтобы судить литературу, сама критика могла быть только конформистской, иными словами, конформной интересам судей. Между тем подлинная «критика» социальных институтов и языков состоит вовсе не в «суде» над ними, а в том, чтобы *размежевать, разделить, расщепить их надвое*. Чтобы стать разрушительной,

<sup>10</sup> Пятсот приверженцев Ж. Л. Тиксье-Виньянкура заявляют в своем манифесте о решимости «продолжать свою деятельность, опираясь на боевую организацию и националистическую идеологию.., способную эффективно противостоять как марксизму, так и капиталистической технократии» («Monde», 30—31 янв. 1966).

322

критике не нужно судить, ей достаточно заговорить о языке, вместо того чтобы говорить на нем. В чем упрекают сегодня новую критику, так это не столько в том, что она «новая», сколько в том, что она в полной мере является именно «критикой», в том, что она перераспределила роли автора и комментатора, покусившись тем самым на устойчивую субординацию языков <sup>11</sup>. В этом нетрудно убедиться, обратившись к тому своду законов, который ей противопоставляют и которым пытаются оправдать совершаемую над нею «казнь».

Критическое правдоподобие

Аристотель обосновал технику речевых высказываний, построенную на предположении, что существует представление о *правдоподобном*, отложившееся в умах людей благодаря традиции, авторитету Мудрецов, коллективному большинству, общепринятому мнению и т. п. Правдоподобное — идет ли речь о письменном произведении или об устной речи — это все, что не противоречит ни одному из указанных авторитетов. Правдоподобное вовсе не обязательно соответствует реально бывшему (этим занимается история) или тому, что бывает по необходимости (этим занимается наука), оно всего-навсего соответствует тому, что полагает возможным публика и что может весьма отличаться как от исторической реальности, так и от научной возможности. Тем самым Аристотель создал эстетику публики; применив ее к нынешним массовым произведениям, мы, быть может, сумеем воссоздать идею правдоподобия, свойственную нашей собственной современности, коль скоро подобные произведения ни в чем не противоречат тому, что публика полагает возможным, сколь бы невозможными ни были эти представления как с исторической, так и с научной точки зрения.

Старая критика отнюдь не чужда тому, что мы можем вообразить себе о критике массовой, коль скоро наше общество стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романическую или песенную продукцию. На

<sup>11</sup> См. ниже: с. 346 и сл.

323

уровне современной культурной общности старая критика располагает собственной публикой, господствует на литературных страницах ряда крупных газет и действует в рамках определенной интеллектуальной логики, где запрещено противоречить всему, что исходит от традиции, от наших Мудрецов, от

общепринятых взглядов и т. п. Короче, категория критического правдоподобия существует.

Эта категория, однако, не находит выражения в каких-либо программных заявлениях. Воспринимаясь как нечто *само собой разумеющееся*, она оказывается по эту сторону всякого метода, ибо метод, напротив, есть акт сомнения, благодаря которому мы задаемся вопросом относительно случайных или закономерных явлений. Это особенно чувствуется, когда любитель правдоподобия начинает недоумевать или возмущаться «экстравагантностями» новой критики: все здесь кажется ему *«абсурдным», «нелепым», «превратным», «патологическим», «надуманным», «ошеломляющим»*<sup>12</sup>. Критик — любитель правдоподобия обожает «очевидные вещи». Между тем эти очевидные вещи имеют сугубо нормативный характер. Согласно расхожему приему опровержения, все неправдоподобное оказывается плодом чего-то запретного, а значит и опасного: разногласия превращаются в отклонения от нормы, отклонения — в ошибки, ошибки — в прегрешения<sup>13</sup>, прегрешения — в болезни, а

<sup>12</sup> Вот выражения, при помощи которых Р. Пикар характеризует новую критику: «обман», «рискованный и нелепый» (с. 11), «выставляя напоказ свою эрудицию» (с. 39), «произвольная экстраполяция» (с. 40), «разнузданная манера, неточные, спорные или нелепые утверждения» (с. 47), «патологический характер этого языка» (с. 50), «бесмысленности» (с. 52), «интеллектуальное жульничество» (с. 54), «книга, которая кого угодно приведет в возмущение» (с. 57), «эксцесс самодовольной некомпетентности», «набор паралогизмов» (с. 59), «надуманные утверждения» (с. 71), «ошеломляющие строки», «экстравагантная доктрина» (с. 73), «смехотворное и пустое умствование» (с. 75), «произвольные, безосновательные, абсурдные выводы» (с. 92), «нелепости и странности» (с. 146), «надувательство» (с. 147). Я бы добавил: «старательно неточный», «ляпсусы», «самодовольство, способное вызвать одну лишь улыбку», «расплывчатые мандаринские тонкости» и т. п., однако это уже не из Р. Пикара, это из Сент-Бёва, стилизованного Прустом, и из речи г-на де Норпуа, «казнящего» Бергота.

<sup>13</sup> Один из читателей газеты *«Monde»*, пользуясь каким-то странным религиозным языком, заявляет, что прочитанная им неокритиче-

324

болезни — в уродства. Поскольку рамки этой нормативной системы чрезвычайно тесны, нарушить их способен любой пустяк: вот почему немедленно возникают правила правдоподобия, переступить через которые невозможно, не очутившись немедленно в области некоей критической *«анти-природы»* и не попав тем самым в ведение дисциплины, именуемой *«тератологией»*<sup>14</sup>. Каковы же правила критического правдоподобия в 1965 году?

### **Объективность**

Вот первое из этих правил, которым нам прожужжали все уши, — *объективность*. Что же такое объективность применительно к литературной критике? В чем состоит это свойство произведения, «существующего независимо от нас»?<sup>15</sup> Оказывается, что это свойство *внеположности*, столь драгоценное потому, что оно должно поставить предел экстравагантности критика, свойство, относительно которого мы должны были бы без труда договориться, коль скоро оно не зависит от изменчивых состояний нашей мысли, — это свойство тем не менее не перестает получать самые разнообразные определения; позавчера под ним подразумевали разум, природу, вкус и т. п.; вчера — биографию автора, «законы жанра», историю. И вот сегодня нам предлагают уже иное определение. Нам заявляют, что в произведении содержатся «очевидные вещи», которые можно обнаружить, опираясь на *«достоверные факты языка, законы психологической*

связности и требования структуры жанра»<sup>16</sup>.

Здесь переплелось сразу несколько моделей-призраков. Первая относится к области лексикографии: нас убеждают, что Корнеля, Расина, Мольера следует читать, держа под рукой «Словарь классического французского языка» Кейру. Да, конечно; кому и когда приходило в голову с этим спорить? Однако, узнав значения тех или

ская книга «полна прегрешений против объективности» (27 ноября

<sup>14</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 88.

<sup>15</sup> «Объективность — современный философский термин. Свойство того, что является объективным; существование вещей независимо от нас» (Словарь Литтре).

<sup>16</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 69.

325

иных слов, что вы станете с ними делать? То, что принято называть (жаль, что без всякой иронии) «достоверными фактами языка», — это не более чем факты французского языка, факты толкового словаря. Беда (или счастье) в том, что естественный язык служит лишь материальной опорой для другого языка, *который ни в чем не противоречит первому*, но, в отличие от него, исполнен неопределенности: где тот проверочный инструмент, где тот словарь, с которым вы намереваетесь подступить к этому вторичному — бездонному, необъятному, символическому — языку, который образует произведение и который как раз и является языком множественных смыслов?<sup>17</sup> Так же обстоит дело и с «психологической связностью». При помощи какого ключа собираетесь вы ее читать? Существуют разные способы обозначать акты человеческого поведения и разные способы описывать их связность: установки психоаналитической психологии отличаются от установок бихевиористской психологии и т. п. Остается последнее прибежище — «общепринятая» психология, всеми признаваемая и потому внушающая чувство глубокой безопасности; беда в том, что сама эта психология складывается из всего того, чему нас еще в школе учили относительно Расина, Корнеля и т. п., а это значит, что представление об авторе у нас создают при помощи того самого образа, который

<sup>17</sup> Хотя я и не стремлюсь во что бы то ни стало отстоять свою книгу «О Расине», я все же не могу допустить, чтобы обо мне говорили, будто я несу галиматью по поводу языка Расина, как утверждает Жаклин Пиатье в газете «*Monde*» (23 окт. 1965). Если, к примеру, я отметил, что в глаголе *respirer* чувствуется *дыхание* (Picard R., *op. cit.*, p. 53), то сделал это вовсе не потому, что якобы не знал значения, которое это слово имело в эпоху Расина (*перевести дух*), о чем, кстати, у меня и сказано («О Расине», с. 195 наст. сб.), а потому, что словарное значение этого слова не противоречило его символическому смыслу, который в данном случае — причем как бы с нарочитой издевкой — оказывается его *первичным* смыслом. В данном, как и в ряде других случаев, когда Р. Пикар, иступленно поддерживаемый своими сторонниками, пытается в своем пасквиле выставить меня в самом невыгодном свете, я попрошу ответить за меня Пруста и напомню, что он писал Полю Судэ, обвинившему его в грамматических ошибках: «Моя книга, быть может, свидетельствует о полном отсутствии таланта; однако она предполагает, она требует такого уровня культуры, который исключает моральную вероятность совершения столь грубых ошибок, о которых Вы говорите» («*Choix de Lettres*». P.: Plon, 1965, p. 196).

326

нам уже внушен: нечего сказать, хороша тавтология! Утверждать, что персонажи «Андромахи» это *«одержимые неистовством индивиды, чьи неукротимые страсти* и т. п.»<sup>18</sup>, значит ускользнуть от абсурда ценой банальности и при этом

все равно не гарантировать себя от ошибки. Что же до «структуры жанра», то здесь стоит разобраться подробнее: о самом слове «структура» спорят вот уже в течение ста лет; существует несколько структурализмов — генетический, феноменологический и т. п.; но есть также и «школьный» структурализм, который учит составлять «план» произведения. О каком же структурализме идет речь? Как можно обнаружить структуру, не прибегая к помощи той или иной методологической модели? Ладно еще, если бы дело шло о трагедии, канон которой известен благодаря теоретикам классической эпохи; но какова «структура» романа, которую-де следует противопоставить «экстравагантным выходкам» новой критики?

Итак, все указанные «очевидности» на деле суть лишь продукты определенного выбора. Первая из этих «очевидностей», будучи понята буквально, попросту смехотворна или, если угодно, ни с чем не сообразна; никто никогда не отрицал и не станет отрицать, что текст произведения имеет дословный смысл, в случае необходимости раскрываемый для нас филологией. Вопрос в том, имеем ли мы право прочесть в этом дословно понятом тексте иные смыслы, которые не противоречили бы его буквальному значению; ответ на этот вопрос можно получить отнюдь не с помощью словаря, а лишь путем выработки общей точки зрения относительно символической природы языка. Сходным образом обстоит дело и с остальными «очевидностями»: все они *уже* представляют собой интерпретации, основанные на предварительном выборе определенной психологической или структурной модели; подобный код — а это именно код — способен варьироваться; вот почему объективность критика должна зависеть не от самого факта избрания им того или иного кода, а от той степени строгости, с которой он применит избранную модель к произведению <sup>19</sup>. И это

<sup>18</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 30.

<sup>19</sup> Об этой новой объективности см. ниже, с. 360 и сл.

327

отнюдь не пустяк; однако коль скоро новая критика никогда ничего другого и не утверждала, обосновывая объективность своих описаний принципом их внутренней последовательности, вряд ли стоило труда ополчаться на нее войной. Адепт критического правдоподобия выбирает обычно код, при помощи которого текст читается буквально; что ж, такой выбор ничем не хуже любого другого. И все-таки посмотрим, чего он стоит.

Нас учат, что «*за словами следует сохранять их собственное значение*» <sup>20</sup>; это означает, что всякое слово имеет лишь один смысл — доброкачественный. Такое правило заставляет с неоправданной подозрительностью относиться к образу или, что еще хуже, приводит к его банализации: либо просто-напросто на него накладывают запрет (недопустимо говорить, что Тит убивает Беренику, коль скоро Береника отнюдь не умирает от руки убийцы <sup>21</sup>), либо его пытаются высмеять, делая вид — с большей или меньшей долей иронии — будто понимают его буквально (связь между солнцеподобным Нероном и слезами Юнии сводят к действию «*солнечного света, высушивающего лужу*» <sup>22</sup> или же усматривают здесь «*заимствование из области астрологии*» <sup>23</sup>), либо, наконец, требуют не видеть в образе ничего, кроме клише, характерных для соответствующей эпохи (не следует чувствовать никакого дыхания в глаголе *respirer*, коль скоро глагол этот в XVII веке означал 'переводить дух'). Так мы приходим к весьма любопытным урокам чтения: читая поэтов, не следует ничего *извлекать* из их произведений: нам запрещают поднимать взор выше таких простых и конкретных слов (как бы ни пользовалась ими эпоха), каковыми являются «гавань», «сераль» или «слезы». В конце концов слова полностью утрачивают свою референциальную ценность, за ними остается одна только товарная стоимость: они служат лишь целям обмена, как в зауряднейшей

торговой сделке, а вовсе не целям суггестии. В результате оказывается, что язык способен уверить лишь в одном факте — в своей собст-

<sup>20</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 45.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid., p. 17.

<sup>23</sup> «Revue parlementaire», 15 ноября 1965.

328

венной банальности: ее-то и предпочитают всему остальному.

А вот и другая жертва буквального прочтения — персонаж, объект преувеличенного и в то же время вызывающего улыбку доверия; персонаж якобы не имеет никакого права заблуждаться относительно самого себя, относительно своих переживаний: понятие *алиби* неведомо адепту критического правдоподобия (так, Орест и Тит не могут лгать самим себе); неведомо ему и понятие фантазма (Эрифилла любит Ахилла и при этом, конечно, даже не подозревает, что уже заранее одержима образом этого человека) <sup>24</sup>. Эта поразительная ясность человеческих существ и их отношений приписывается не только миру художественного вымысла; для адепта критического правдоподобия ясна сама жизнь; как в книгах, так и в самой действительности отношениями между людьми правит один и тот же закон банальности. Нет никаких оснований, заявляют нам, рассматривать творчество Расина как театр Неволи, коль скоро в нем изображается самая расхожая ситуация <sup>20</sup>; столь же бесплодны и указания на то, что в расиновской трагедии на сцену выводятся отношения, основанные на принуждении, ибо — напоминают нам — власть лежит в основании любого общества <sup>26</sup>. Говорить так — значит слишком уж благодушно относиться к наличию фактора силы в человеческих отношениях. Будучи далеко не столь пресыщенной, литература всегда занималась именно тем, что вскрывала *нетерпимый* характер банальных ситуаций; ведь литература как раз и есть то самое слово, с помощью которого выявляется фундаментальность банальных отношений, а затем разоблачается их скандальная суть. Таким образом, адепт критического правдоподобия пытается обесценить все сразу: с его точки зрения, все, что банально в самой жизни, ни в коем случае не должно быть обнаружено, а все, что не является банальным в произведении, должно быть сделано банальным; нечего сказать, хороша эстетика, обрекающая жизнь на молчание, а произведение — на ничтожество.

<sup>24</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 33.

<sup>25</sup> Ibid., p. 22.

<sup>26</sup> Ibid., p. 39.

329

### **Вкус**

Переходя к остальным правилам, выдвигаемым адептом критического правдоподобия, придется спуститься на ступеньку ниже, вступить в область всяческих смехотворных запретов, давно устаревших возражений и — при посредстве наших сегодняшних старых критиков — завязать диалог со старыми критиками позавчерашнего дня — с каким-нибудь Низаром или Непомюсеном Лемерсье.

Как же обозначить ту область интердиктов (моральных и эстетических одновременно), куда классическая критика помещала все те свои ценности, которые она неспособна была связать с научным знанием? Назовем эту табуирующую систему словом «вкус» <sup>27</sup>. О чем же запрещает говорить вкус? О реальных предметах. Попав в поле зрения абстрактно-рационализированного дискурса, всякий конкретный предмет немедленно получает репутацию «низкого»; причем ощущение

чего-то несообразного возникает не от предметов как таковых, но именно от смешения абстрактного и конкретного (ведь смешивать жанры всегда воспрещается). У критиков вызывает смех, что находятся люди, полагающие возможным рассуждать о *шпинате*, когда речь идет о таком феномене, как *литература*<sup>28</sup>: здесь шокирует сама дистанция между реальным предметом и кодифицированным языком критики. Так возникает любопытное недоразумение: несмотря на то, что немногочисленные сочинения, созданные представителями старой критики, отличаются сугубой, абстрактностью<sup>29</sup>, тогда как работы новой критики, напротив, абстрактны лишь в очень незначительной степени (ибо речь в них идет о субстанциях и предметах), похоже, именно новую критику стремятся выдать за воплощение какой-то бесчеловеческой абстракции. Между тем все, что адепт правдоподобия именует «конкретным», на поверку — в очередной раз — оказывается всего лишь привычным для него. Привычное —

<sup>27</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 32.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 110, 135.

<sup>29</sup> См. предисловия Р. Пикара к трагедиям Расина (*Œuvres complètes. P.: Pléiade, Tome I, 1956*).

330

вот что определяет вкус адепта критического правдоподобия; критика, по его разумению, должна основываться вовсе не на предметах (они непомерно прозаичны<sup>30</sup>) и не на мыслях (они непомерно абстрактны), а на одних только оценках.

Вот здесь-то и может весьма пригодиться понятие *вкуса*: будучи слугой двух господ — морали и эстетики одновременно, — вкус позволяет совершать весьма удобный переход от Красоты к Добру, которые под сурдинку соединяются в обыкновенном понятии «мера». Однако мера эта во всем подобна ускользающему миру; если критика упрекают в том, что он злоупотребляет рассуждениями о сексуальности, то на самом деле надо понимать, что любой разговор о сексуальности сам по себе уже является злоупотреблением: представить себе хотя бы на минуту, что персонажи классической литературы могут быть наделены (или не наделены) признаками пола, значит *«повсюду вмешивать» «навязчивую, разнузданную, циническую»* сексуальность<sup>31</sup>. Тот факт, что признаки пола способны играть совершенно конкретную (а отнюдь не паническую) роль в расстановке персонажей, попросту не принимается во внимание; более того, старому критику даже и на ум не приходит, что сама эта роль способна меняться в зависимости от того, следуем ли мы за Фрейдом или, к примеру, за Адлером: да и что старый критик знает о Фрейде помимо того, что ему случилось прочесть в книжке из серии *«Что я знаю?»*

На самом деле вкус — это запрет, налагаемый на всякое слово о литературе. Приговор психоанализу выносится вовсе не за то, что он думает, а за то, что он говорит; если бы психоанализ можно было ограничить рамками сугубо медицинской практики, уложив больного (сами-то мы, конечно, совершенно здоровы) на его кушетку, то нам было бы до него не больше дела, чем до какого-нибудь иглоукалывания. Но ведь психоанализ решается посягнуть на священную (по определению) особу (каковой и нам с вами хотелось бы быть) самого писателя. Ладно бы дело шло о каком-нибудь современ-

<sup>30</sup> На деле — непомерно символичны.

<sup>31</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 30.

331

нике, но ведь замахиваются на классика! Замахиваются на самого Расина, этого яснейшего из поэтов и целомудреннейшего из всех людей, когда-либо обуревавшихся страстями!<sup>32</sup>

Все дело в том, что представления, сложившиеся у старого критика о психоанализе, отжили свой век еще в незапамятные времена. В основе их лежит абсолютно архаический способ членения человеческого тела. В самом деле, человек, каким его представляет себе старая критика, состоит из двух анатомических половинок. Первая включает в себя все, что находится, если можно так выразиться, сверху и снаружи; это голова как вместительница разума, художественное творчество, благородство облика, короче, все, что можно показать и что надлежит видеть окружающим людям; вторая включает в себя все, что находится внизу и внутри, а именно, признаки пола (которые нельзя называть), инстинкты, *«мгновенные импульсы»*, *«животное начало»*, *«безличные автоматизмы»*, *«темный мир анархических влечений»*<sup>33</sup>; в одном случае мы имеем дело с примитивным человеком, руководствующимся самыми первичными потребностями, в другом — с уже развившимся и научившимся управлять собою автором. Так вот, заявляют нам с возмущением, психоанализ до предела гипертрофирует связи между верхом и низом, между нутром и наружностью; более того, похоже, что он отдает исключительное предпочтение потаенному «низу», который якобы превращается под пером неокритиков в «объяснительный» принцип, позволяющий понять особенности находящегося на поверхности «верха». Эти люди тем самым перестают отличать *«булыжники»* от *«бриллиантов»*<sup>34</sup>. Как разрушить это совершенно ребяческое представление? Для этого пришлось бы еще раз объяснить старой критике,

<sup>32</sup> «Возможно ли на примере Расина, яснейшего из поэтов, строить этот новый, невразумительный способ судить о гении и разлагать его на составные части» (*«Revue parlementaire»*, 15 ноября 1965).

<sup>33</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 135—136.

<sup>34</sup> Коль скоро мы уж попали в царство камней, процитируем сей перл: «Желая во что бы то ни стало раскопать навязчивые желанья писателя, эти люди стремятся обнаружить их в таких „глубинах“, где можно найти все, что угодно, где нетрудно принять булыжник за бриллиант» (*«Midi libre»*, 18 ноября 1965).

332

что объект психоанализа отнюдь не сводится к «бессознательному»<sup>35</sup>; что, следовательно, психоаналитическая критика (с которой можно спорить по целому ряду других вопросов, в том числе и собственно психоаналитических) по крайней мере не может быть обвинена в создании «угрожающе пассивистской концепции» литературы<sup>36</sup>, поскольку автор, напротив, является для нее субъектом *работы* (не забудем, что само это слово взято из психоаналитического словаря); что, с другой стороны, приписывать высшую ценность «сознательной мысли» и утверждать, что незначительность *«инстинктивного и элементарного»* начала в человеке очевидна, значит совершать логическую ошибку, называемую предвосхищением основания. Пришлось бы объяснить, что, помимо прочего, все эти морально-эстетические противопоставления человека как носителя животного, импульсивного, автоматического, бесформенного, грубого, темного и т. п. начала, с одной стороны, и литературы как воплощения осознанных устремлений, ясности, благородства и славы, заслуженной ею благодаря выработке особых выразительных средств — с другой, — все эти противопоставления попросту глупы, потому что психоанализ вовсе не разделяет человека на две геометрические половинки, а также потому, что, по мысли Жака Лакана, топология психоаналитического человека отнюдь не является топологией *внешнего и внутреннего*<sup>37</sup> или, тем более, *верха* и *низа*, но, скорее, подвижной топологией *лица* и *изнанки*, которые язык постоянно заставляет меняться ролями и как бы вращаться вокруг чего-то такого, что «не есть». Однако к чему все это? Невежество старой критики в области психоанализа отличается

непроницаемостью и упорством, свойственным разве что мифам (отчего в конце концов в этом невежестве появляется даже нечто завораживающее) : речь идет не о неприятии, а об определенной позиции по отношению к психоанализу, неизменно сохраняющейся на протяжении целых поколений: «Я хотел бы обратить внимание на ту настойчивость, с которой, вот уже в течение пятидесяти

<sup>35</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 122—123.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>37</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 128.

333

лет, представители значительной части литературы, в том числе и во Франции, утверждают примат инстинктов, бессознательного, интуиции, воли (в немецком смысле этого слова, то есть чего-то, противостоящего разуму)». Эти строки написаны не в 1965 году Реймоном Пикаром, а в 1927 году Жюльеном Бенда <sup>38</sup>.

### **Ясность**

И вот, наконец, последний запрет, налагаемый адептом критического правдоподобия. Как и следовало ожидать, он касается самого языка. Критику воспрещается говорить на любых языках, которые принято именовать «*жаргонами*». Ему предписывается один-единственный язык: «*ясность*» <sup>39</sup>.

Уже давным-давно во французском обществе «ясность» воспринимается не просто как свойство словесной коммуникации, не как подвижный атрибут, приложимый к самым различным языкам, но как особый тип слова: дело идет о некоем священном языке, родственном языку французскому, и подобном иероглифическим письмам, санскриту и латыни средневековья <sup>40</sup>. Этот язык, имя которому «французская ясность», по своему происхождению является языком политическим; он родился тогда, когда — в соответствии с хорошо известным идеологическим законом — правящим классам потребовалось возвести свое собственное, вполне определенное письмо в ранг универсального языка и тем внушить мысль, будто логика французского языка является абсолютной логикой. В те времена такую логику называли гением языка; гений французского языка требует, чтобы

<sup>38</sup> Эта фраза с одобрением процитирована в газете «*Midi libre*» (18 ноября 1965). Вот материал для небольшого исследования о нынешних наследниках Жюльена Бенда.

<sup>39</sup> Я избавляю себя от труда цитировать все обвинения в употреблении «дремучего жаргона», брошенные в мой адрес.

<sup>40</sup> Все это в подобающем стиле было высказано Реймоном Кено: «Эта алгебра ньютоновского рационализма, это эсперанто, облегчавшее сделки Фридриха Прусского и Екатерины Российской, это аргументы дипломатов, иезуитов и геометров евклидовой школы якобы продолжают оставаться прототипом, идеалом и мерой всякого французского речения» (*Bâtons, chiffres et lettres. P.: Gallimard, «Idées», 1965, p. 50*).

334

сначала был назван субъект действия, затем само действие и наконец его объект — в согласии, как тогда принято было говорить, с требованиями «природы». С научных позиций этот миф был разоблачен современной лингвистикой <sup>41</sup>: французский язык «логичен» не более и не менее, нежели любой другой <sup>42</sup>.

Хорошо известно, каким именно образом классические институты калечили наш язык. Любопытно, что французы, не устающие гордиться тем, что у них был Расин (человек со словарем в две тысячи слов), никогда не сожалеют о том, что у них не было Шекспира. Они и сегодня с комичной пылкостью все еще продолжают

сражаться за свой «французский язык» — пишут пророческие хроники, мечут громы и молнии против иностранного засилия, приговаривают к смерти слова, имеющие репутацию нежелательных. В языке все время нужно что-то чистить, скоблить, запрещать, устранять, предохранять. Подражая сугубо медицинской манере старой критики судить языки, которые ей не по нраву (и которые она объявляет «патологическими»), можно сказать, что мы страдаем национальной болезнью, которую удобно назвать *«комплексом ритуального очищения языка»*. Предоставим этнопсихиатрии определить суть этой болезни, а со своей стороны заметим, что в подобном языковом мальтузианстве есть нечто зловещее: *«Язык папуасов, — пишет географ Барон, — крайне беден; у каждого племени есть свой язык, словарный запас которого непрестанно обедняется, потому что всякий раз, когда кто-нибудь умирает, из языка исключают несколько слов — в знак траура»*<sup>43</sup>. В этом отношении мы далеко превзошли папуасов: мы почтительно бальзамируем язык умерших писателей и отвер-

<sup>41</sup> См.: Bally Charles. *Linguistique générale et Linguistique française*. Berne: Francke, 4<sup>e</sup> éd., 1965 [рус., пер.: Балли Ш. *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. М.: ИЛ., 1955].

<sup>42</sup> Не следует смешивать претензии классицизма на то, чтобы объявить французский синтаксис наилучшим воплощением универсальной логики, с глубокими воззрениями Пор-Рояля относительно логических проблем языка вообще (ныне к этим воззрениям обратился Н. Хомский).

<sup>43</sup> Baron E. *Géographie (Classe de philosophie, Ed. de l'Ecole, p. 83)*.

335

гаем любые новые слова и смыслы, рождающиеся в мире идей: траурные знаки сопутствуют у нас акту рождения, а не смерти.

Языковые запреты служат оружием в той карликовой войне, которую ведут между собой различные интеллектуальные касты. Старая критика — одна из многих таких каст, а проповедуемая ею «французская ясность» — это жаргон, подобный любому другому. Это особый язык, которым пользуется совершенно определенная группа писателей, критиков, журналистов и который в основном подражает даже не языку наших писателей-классиков, но всего-навсего классицизму этих писателей. Для этого пассаистского жаргона характерны отнюдь не какие-либо конкретные требования, предъявляемые к способам рассуждения, и не аскетический отказ от всякой образности, что, например, имеет место в формальном языке логики (единственном языке, применительно к которому мы имеем право говорить о «ясности»), но лишь набор стереотипов, чья жеманность и вычурность доходят подчас до крайности<sup>44</sup>, пристрастие к определенной округлости фразы, и, разумеется, неприятие некоторых слов, отвергаемых с ужасом и насмешкой — подобно самозванцам, явившимся из какого-то чуждого и потому подозрительного мира. Во всем этом нетрудно разглядеть консервативную позицию, состоящую в стремлении никак не менять внутренние перегородки и лексический состав языка: словно во времена золотой лихорадки (где золотом является сам язык), каждой дисциплине (понятие, на деле являющееся сугубо факультативным) отводится небольшая языковая территория, терминологический золотиносный *участок*, за пределы которого выходить запрещается (так, философия, например, имеет право на свой жаргон). При этом, однако, территория, предоставленная критике, выглядит довольно странно: будучи совершенно особой как раз в силу того, что употребление посторон-

<sup>44</sup> Пример: «Что за божественная музыка! Она побуждает выбросить из сердца всякое недовольство, всякую досаду, вызванную некоторыми предыдущими сочинениями нашего Орфея, чья лира была тогда расстроена» и т. п. Все это,

очевидно, должно означать, что новые «Мемуары» Мориака лучше старых (Piatier J., «Monde», 6 ноября 1965).

336

них слов на ней запрещено (так, словно критика располагает весьма скудными концептуальными потребностями), она тем не менее оказывается возведена в ранг универсального языка. Такая универсальность, на деле являющаяся воплощением всего *общепринятого*, основана на подтасовке: вырастая из громадного числа всякого рода привычек и запретов, она оказывается всего лишь еще одной специфической формой языка: такая универсальность есть всего лишь универсальность собственников. Этот лингвистический нарциссизм можно вскрыть и другим путем: «жаргон» — это язык чужого человека; чужой (а не другой) человек — это тот, кем не являешься ты сам; отсюда и неприятное ощущение от его языка. Как только мы сталкиваемся с языком, отличным от языка нашего собственного коллектива, мы сразу же объявляем его бесполезным, пустым, бредовым <sup>45</sup>, утверждаем, что им пользуются не в силу серьезных, а в силу каких-либо ничтожных или низменных причин (снобизм, зазнайство): так, например, одному «археокритику» язык «неокритики» представляется таким же странным, как и идиш (подозрительное, кстати сказать, сравнение <sup>46</sup>), на что можно было бы ответить, что идишу учатся, как и любому другому языку <sup>47</sup>. *«Отчего не сказать то же самое, но только много проще?»* Сколько раз нам приходилось слышать эту фразу? Но сколько же раз мы будем вправе отвергнуть ее? Не станем говорить о некоторых откровенно забавных в своей эзотеричности говорах <sup>48</sup>, но разве старая критика может утверждать, что свободна от всякого празднословия? Если бы я сам был старым критиком, то разве не вправе был бы попросить своих собратьев сказать просто: *«Г-н Пируэ хорошо пишет по-французски»* вмес-

<sup>45</sup> Г-н де Норпуа, олицетворяющий собой старую критику, так говорит о языке Бергота: «Эта бессмысленная расстановка звучных слов, к которым уже потом подыскивается смысл» (Proust M. *A la recherche du temps perdu*. P.: Pléide, I, p. 474).

<sup>46</sup> Albérès R. M., «Arts», 15 дек. 1965 (Анкета о критике). Похоже, что будучи журналистом и преподавателем, г-н Альберес исключает из этого идиша язык газет и язык Университета.

<sup>47</sup> В Национальной школе живых восточных языков.

<sup>48</sup> «Рабочая программа для Трехцветных: создать структуру нападения, в схватке отработать удары пяткой, пересмотреть проблему взятия города» («Equipe», 1 дек., 1965).

337

то того, чтобы изъясняться следующим образом: *«Нужно воздать должное перу г-на Пируэ, столь часто щекочущему нас своими неожиданными и весьма удачно найденными выражениями»?* Разве не вправе был бы я попросить их употребить обыкновенное слово «возмущение» вместо *«сердечного жара, который накаляет перо, наносящее смертельные раны»?* <sup>49</sup> В самом деле, что следует думать о пере, которое то накаляется, то приятно щекочет, а то и служит орудием убийства? Сказать по правде, такой язык может считаться ясным лишь в той мере, в какой на нем принято говорить.

В действительности же литературный язык старой критики безразличен для нас. Мы знаем, что старые критики смогли бы писать иначе лишь в том случае, если бы смогли мыслить иначе. Ведь писать *уже* значит определенным образом организовывать мир, *уже* значит думать о нем (научиться какому-либо языку значит узнать, как люди думают на этом языке). Вот почему бесполезно требовать от человека (хотя адепт критического правдоподобия упорно на этом настаивает), чтобы он пере-писал свои мысли, коль скоро он не решился их пере-думать. Вы

усматриваете в жаргоне новой критики лишь экстравагантную форму, прикрывающую тривиальность содержания: в самом деле, любой язык можно «упростить» путем уничтожения составляющей его системы, иначе говоря, путем упразднения тех связей, которые и создают смысл слов; при таком подходе можно все что угодно «перевести» на добротный язык какого-нибудь Кризалия: к примеру, отчего бы не свести фрейдовское «сверх-я» к категории «нравственного сознания» классической психологии? *Как? И это все?* Да, это все, если, конечно, пренебречь всем остальным. В литературе не существует такого явления, как **rewriting**, поскольку писатель отнюдь не располагает неким до-языком с известным числом узаконенных кодов, откуда он мог бы подбирать для себя подходящие выражения (сказанное не означает, будто он избавлен от необходимости неустанно искать такие выражения). Ясность письма действительно существует, однако она

<sup>49</sup> Simon P. H., «Monde», 1 дек. 1965, Piatier J., «Monde», 23 окт. 1965.

338

имеет гораздо большее отношение к тому *Мраку Чернильницы*, о котором говорил Малларме, чем к современным стилизациям под Вольтера или под Низара. Ясность — это не атрибут письма, это само письмо, начиная с того момента, когда оно становится письмом, это блаженство письма, все то желание, которое таится в письме. Разумеется, знание границ той аудитории, в которой писатель будет принят, — это очень важная для него проблема; по крайней мере, он свободен в выборе этих границ, и если ему случается согласиться с их узостью, то именно потому, что писать отнюдь не значит вступать в легкий контакт с неким гипотетическим *средним* читателем, напротив — это значит вступать в трудный контакт с нашим собственным языком: по отношению к собственному слову, которое и есть его истина, у писателя гораздо больше обязательств, нежели по отношению к критику из «Насьон Франсэз» или из «Монд». «Жаргон» — это вовсе не способ покрасоваться перед публикой, на что столь недоброжелательно, хотя и тщетно нам намекают <sup>50</sup>; «жаргон» — это воплощенное воображение (они в равной степени ошеломляют), он сродни метафорическому языку, в котором когда-нибудь ощутит потребность и собственно интеллектуальный дискурс.

Я защищаю здесь право на язык, а вовсе не на свой индивидуальный «жаргон». Да и могу ли я рассуждать о нем как о некоем объекте? Глубокое беспокойство (связанное с ощущением личностной самотождественности) вызывает сама мысль, что ты можешь владеть словом как вещью и что тебе необходимо защищать эту вещь, словно какое-то добро, обладающее не зависимой от тебя сущностью. Да неужели же я существую *до* своего языка? И что же в таком случае представляет собой это *я*, будто бы владеющее языком, между тем как на самом деле именно язык вызывает *я* к бытию? Могу ли я пережить собственный язык как простой атрибут своей личности? Можно ли поверить, что я говорю потому, что я существую? Подобные иллюзии, на худой конец, возможны за пределами литературы; однако литература как раз и не допускает их.

<sup>50</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 52.

339

Запрет, налагаемый вами на все чужие языки, — это всего лишь способ самим себя исключить из литературы: отныне более невозможно, не должно быть возможно, как это было во времена Сен-Марка Жирардена <sup>51</sup>, служить надсмотрщиком над искусством и вместе с тем претендовать на то, чтобы сказать о нем нечто.

### **Асимболия**

Вот каким предстает в 1965 году адепт критического правдоподобия: о книгах надлежит говорить «*объективно*», «*со вкусом*» и «*ясно*». Предписания эти родились не сегодня: последние два пришли к нам из классического века, а первое — из эпохи

позитивизма. Так возникла совокупность неких расплывчатых норм — наполовину эстетических (связанных с классической категорией Прекрасного), а наполовину рациональных (связанных со «здравым смыслом»); тем самым был построен удобный мост между искусством и наукой, позволяющий не находиться полностью ни там, ни здесь.

Указанная двойственность находит выражение в последней теореме, которая, похоже, целиком владеет великой заповедальной мыслью старой критики, поскольку она формулирует ее с неизменным благоговением; это — представление о необходимости уважать *«специфику»* литературы <sup>52</sup>. Названная теорема, подобно небольшой военной машине, направлена против новой критики, обвиняемой в равнодушии ко всему «литературному в литературе», в разрушении *«литературы как особой реальности»* <sup>53</sup>; эта теорема, которую постоянно повторяют, но никогда не доказывают, имеет очевидное, но неоспоримое преимущество, свойственное всякой тавтологии: *литература — это литература*; тем самым можно одновременно и вознегодовать на новую критику, бесчувственную ко всему, что, по решению адепта правдоподобия, есть в литературе Искусного,

<sup>51</sup> Который предостерегал молодежь против «моральных иллюзий и путаницы», повсюду распространяемых «современными книгами».

<sup>52</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 117.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 104, 122.

340

Задушевного, Прекрасного и Человечного <sup>54</sup>, и притворно призвать критику к обновлению науки, которая займется-де, наконец, литературным объектом «в себе» и отныне уже ничем не будет обязана никаким другим наукам — ни историческим, ни антропологическим; между тем от подобного «обновления» пахнет довольно-таки старой плесенью: еще Брюнетьер примерно в тех же выражениях упрекал Тэна за излишнее пренебрежение к «самой сути литературы, иными словами, к специфическим законам жанра».

Попытка установить структуру литературных произведений — важная задача, и многие исследователи посвятили ей себя, правда, используя при этом методы, о которых старая критика и не заикается; и это естественно, поскольку, притязая на изучение структур, она в то же время не хочет быть «структуралистской» (слово, вызывающее раздражение и подлежащее «изгнанию» из французского языка). Разумеется, критическое прочтение произведения должно осуществляться на уровне самого произведения; однако при этом, с одной стороны, остается неясным, каким образом, установив известные формы, мы сможем избежать последующей встречи с содержанием, коренящимся либо в истории, либо в человеческой *психее*, короче, в тех *вне-литературных факторах*, от которых старая критика хочет откеститься любой ценой; с другой стороны, цена структурного анализа произведения намного выше, чем можно подумать. Ведь если оставить в стороне изящную болтовню по поводу замысла произведения, такой анализ можно осуществить, лишь исходя из определенных логических моделей: в самом деле, о специфике литературы можно говорить лишь после того, как последняя будет включена в некую общую теорию знаковых систем; чтобы получить право на защиту имманентного прочтения произведения, нужно предварительно знать, что такое логика, история, психоанализ; короче, чтобы вернуть произведение литературе, следует сначала выйти за ее пределы и обратиться к культурной антропологии. Сомнительно, чтобы старая критика была к

«...Абстракции этой новой критики, бесчеловечной и антилитературной» («*Revue parlementaire*», 15 ноября 1965).

341

этому готова. Похоже, что она стремится к защите сугубо эстетической специфики произведения; она хочет отстоять в нем некую абсолютную ценность, не запятнанную множеством презренных *«внелитературных факторов»*, каковыми являются история или глубины нашей *психеи*: старая критика жаждет отнюдь не организованного, но *чистого* произведения, свободного как от компромисса с внешним миром, так и от неравного брака с внутренними влечениями человека. Модель сего целомудренного структурализма имеет просто-напросто этическую природу.

«О *богах*, — советовал Деметрий Фалерский, — *говори, что они боги*». Окончательное требование адепта критического правдоподобия носит тот же характер: *о литературе говори, что она литература*. Эта тавтология отнюдь не безобидна: сначала делают вид, будто о литературе можно что-то говорить, то есть превращать ее в *объект* высказывания, но затем это высказывание тут же и пресекают, ибо оказывается, что сказать-то об этом объекте совершенно нечего помимо того, что он является самим собой. И действительно, адепт критического правдоподобия в конце концов приходит либо к молчанию, либо к его субституту — празднословию: изящная *болтовня* — еще в 1921 году говорил Роман Якобсон об истории литературы. Будучи парализован множеством запретов, которых требует «уважение» к произведению (предполагающее сугубо буквальное понимание текста), адепт критического правдоподобия с трудом может даже приоткрыть рот: сквозь все его многочисленные табу способен просочиться лишь тоненький словесный ручеек, позволяющий ему заявить о правах социальных институтов в отношении мертвых писателей. Что же до возможности надстроить свое собственное слово над словом произведения, то адепт правдоподобия лишает себя необходимых для этого средств, поскольку не желает идти на соответствующий риск.

В конце концов замолчать — значит дать понять, что намереваешься покинуть собеседника. Отметим же на прощание неудачу, которую потерпела старая критика. Коль скоро ее объектом является литература, она могла бы заняться выяснением условий, делающих возможным

342

существование литературного произведения, набросать основания если и не науки, то хотя бы техники литературного анализа; однако же она предоставила заботу — и хлопоты — об этом самим писателям, которые — от Малларме до Бланшо — к счастью, не отказались от подобной задачи: эти писатели всегда признавали, что язык составляет самую плоть литературы, и, таким образом, на свой лад также продвигались к объективной истине своего искусства. По крайней мере можно было бы дать свободу критике (не являющейся наукой и не претендующей на этот статус) с тем, чтобы она раскрыла нам смысл, который современный человек способен придать произведениям прошлого. Неужели же можно поверить, что Расин затрагивает нас «сам по себе», силой одних только буквальных значений своего текста? Скажите серьезно, какое может быть нам дело до театра *«неустовых и целомудренных страстей»*? Что может сказать нашему современнику выражение *«гордый и благородный владыка»*?<sup>55</sup> Вот уж поистине странный язык! Нам говорят о *«мужественном»* герое, но при этом не допускают ни малейшего намека на его пол; попав в контекст какой-нибудь пародии, подобное выражение вызвало бы смех; так, впрочем, и происходит, когда мы встречаем его в «Письме Софокла к Расину», сочиненном Жизелью, подругой Альбертины, во время подготовки к выпускному экзамену (*«этим характерам свойственна мужественность»*)<sup>56</sup>. Впрочем, чем же и занимались Жизель и Андре, как не старой критикой, когда, в связи с тем же Расином, они рассуждали о «трагическом жанре», об «интриге» (вот они — *«законы жанра»*), о *«хорошо построенных*

характерах» (а вот и «*требования психологической связности*»), замечая попутно, что «Гофолия» — это вовсе не «любовная трагедия» (сходным образом нам указывают, что «Андромаха» — это вовсе не патриотическая драма), и т. п.<sup>57</sup> Критический словарь, от имени которого нам

<sup>55</sup> Picard R., op. cit., p. 34, 32.

<sup>56</sup> Proust M. *A la Recherche du temps perdu*. P.: Pléiade, I, p. 912.

<sup>57</sup> Picard R., op. cit., p. 30. Я, конечно, никогда не делал из «Андромахи» патриотической драмы; подобные жанровые определения меня отнюдь не занимали (что и послужило поводом для упреков в мой адрес). Я говорил лишь о фигуре Отца в «Андромахе» — не более того.

343

предъявляют упреки, оказывается словарем барышни, готовившейся к выпускным экзаменам три четверти века тому назад. Между тем с тех пор мы познакомились с Марксом, Фрейдом, с Ницше. Позже Люсьен Февр и Мерло-Понти заявили о нашем праве постоянно *перedefыльвать* историю истории, историю философии таким образом, чтобы объект прошлого оставался при этом целостным объектом. Почему же не прозвучит наконец голос, который заявит, что литература также имеет подобное право? Молчание старой критики и ее неудачу можно если не объяснить, то по крайней мере описать другими словами. Старый критик является жертвой того хорошо известного исследователям языка состояния, которое называется *асимболией*<sup>58</sup>; в этом состоянии человек не способен ни воспринимать символы, то есть совокупность сосуществующих смыслов, ни оперировать ими; как только подобный больной выходит за тесные рамки сугубо рационального использования языка, символическая функция, обладающая весьма широким диапазоном и позволяющая людям конструировать идеи, образы и произведения, оказывается нарушенной, подвергнутой ограничениям или цензуре.

Разумеется, о литературном произведении можно рассуждать, вовсе не прибегая к понятию символа. Это зависит от избранной точки зрения; о ней надо только объявить. Не касаясь здесь литературы как необъятного социального института, порожденного историей<sup>59</sup>, и держась лишь отдельного произведения, можно считать очевидным, что если мне приходится говорить об «Андромахе» с точки зрения рецептов ее сценической постановки или же о рукописях Пруста с точки зрения той роли, которую играют в них помарки, то мне, действительно, нет надобности верить или не верить в символическую природу литературных произведе-

<sup>58</sup> Hecquen de Tilly H. et Angelergues R. *Pathologie du langage*. Larousse, 1965, p. 32.

<sup>59</sup> Ср. «О Расине» («История или литература?», с. 220 и сл. наст. сб.).

344

ний: ведь и афатик способен великолепно плести корзины или столярничать. Однако как только мы захотим изучить произведение как таковое, как конституированное целое, окажется невозможным не выдвинуть самых широких требований, связанных с его символическим прочтением.

Именно это и сделала новая критика. Все знают, что вплоть до сегодняшнего дня она работала совершенно открыто, исходя из представления о символической природе произведения, а также учитывая явление, которое Башляр назвал вероломством образа. Между тем никому из тех, кто навязывал новой критике полемику, даже и на минуту не пришло в голову, что символы-то и могли стать предметом обсуждения и что, следовательно, спорить надо о свободе и границах открыто заявленной символической критики: нам говорили о безраздельных правах буквы, и никто ни разу не предположил, что символ также может обладать своими правами, причем правами, отнюдь не сводимыми к нескольким второстепенным

свободам, которые буква благоволила оставить символу. Исключает ли буква символ или же, наоборот, допускает его? Несет ли произведение буквальный или символический смысл — означает *«буквально, а также и во всех прочих смыслах»*, говоря словами Рембо<sup>60</sup>? Вот каков мог быть предмет спора. В предисловии к книге «О Расине» я специально отметил, что весь критический разбор, предпринятый в ней, основан на определенной логике символов. Следовало либо в целом оспорить факт существования или даже возможности существования такой логики (это, по крайней мере, создало бы так называемую *«почву для дискуссии»*), либо показать, что автор книги «О Расине» не сумел как следует использовать правила этой логики, что он охотно признал бы, особенно два года спустя после выхода этой книги и через шесть лет после ее написания. Нам дают весьма странный урок чтения, когда спорят против каждого конкретного места в книге, ни разу не обмолвившись

Рембо писал матери, не понявшей «Лето в аду»: «Я хотел сказать то, что сказал, — буквально, а также и во всех прочих смыслах» (*Œuvres complètes. P.: Pléiade, p. 656*).

345

о том, уловлена ли ее общая идея, или, проще говоря, ее смысл. Старый критик во многом напоминает тех «дикарей», о которых рассказывает Омбретан: впервые увидев кинофильм, они не заметили в показанной им сцене ничего, кроме курицы, бежавшей через деревенскую площадь. Нет никаких причин наделять, букву абсолютной властью, а затем, ни слова не говоря, отвергать любой символ во имя принципа, который к символам вообще неприложим. Неужели же вы станете упрекать китайца (раз уж новая критика представляется вам каким-то чужеземным языком) за то, что, *говоря по-китайски*, он делает ошибки во французской грамматике?

Однако откуда же в конце концов взялась эта глухота к символам, *эта асимболия*? Какую угрозу таит в себе символ? Почему множественный смысл, будучи основой всякой книги, ставит под угрозу слово по поводу этой книги? И почему, спросим еще раз, это происходит именно сегодня?

II

Нет ничего более важного для общества, чем тот способ, каким оно *классифицирует* свои языки. Изменить этот способ, сместить слово — значит совершить революцию. Если на протяжении целых двух столетий французский классицизм определялся самим фактом разгороженности, иерархической организации и неподвижности составлявших его типов письма, то романтическая революция подорвала саму идею классификации. Далее, вот уже в течение ста лет, то есть, очевидно, со времен Малларме, в нашей литературе происходит как бы перераспределение мест; процесс обмена, взаимопроникновения и консолидации протекает внутри двойственной — поэтической и критической — функции письма<sup>61</sup>, дело не только в том, что отныне многие писатели сами занимаются критикой, но и в том, что нередко их творчество как таковое начинает свидетельствовать об обстоятельствах ее рождения (Пруст) или

<sup>61</sup> Ср.: Genette Gérard. *Rhétorique et enseignement au XX<sup>e</sup> siècle* — In: Genette G. *Figures II. P.: Seuil, 1969.*

346

ее отсутствия (Бланшо). Один и тот же язык стремится распространиться по всем уголкам литературы и даже встать за своей собственной спиной; книга оказывается захваченной с тыла тем самым человеком, который ее пишет; отныне нет больше ни поэтов, ни романистов, существует одно только письмо<sup>62</sup>.

### Кризис Комментария

Но вот возникает встречный процесс, приводящий к тому, что критик в свою очередь становится писателем. Разумеется, желание быть писателем — это не

претензия на определенный статус в обществе, а бытийная устремленность. Какое нам дело, что считается более престижным — положение романиста, поэта, эссеиста или репортера. Писатель определяется не в социально-ролевых или оценочных категориях, но исключительно через свойственное ему *сознание слова*. Писатель — это человек, которому язык является как проблема и который ощущает глубину языка, а вовсе не его инструментальность или красоту. Вот почему на свет появились критические работы, требующие тех же самых способов прочтения, что и собственно литературные произведения, несмотря на то, что их авторы являются критиками, а отнюдь не писателями. Если новая критика и впрямь существует, то реальность этого существования — не в единстве ее методов и тем более не в снобизме, на котором, как охотно утверждают, она держится, но в самом одиночестве критического акта, который — отменяя алиби, предоставляемые наукой или социальными институтами, — утверждает себя именно как акт письма во всей его полноте. Если старый истрепанный миф противопоставлял писателя критику как *«величавого творца его смиренному служителю, каждый из которых необходим на своем месте»*, и т. п., то ныне они воссоединяются, разделяя общую нелегкую судьбу перед лицом общего для них объекта — языка.

<sup>62</sup> «Поэзия, романы, новеллы — все это курьезные древности, не способные больше обмануть никого или почти никого. Поэмы, рассказы — зачем это все нужно? Отныне нет ничего, кроме письма». Л е Клезю Ж. М. Г. (предисловие к «Лихорадке»).

347

Это нарушение субординации, как можно было убедиться, встречает нетерпимое к себе отношение. Тем не менее, хотя правомерность такого нарушения все еще приходится отстаивать, похоже, что уже грядет, что на горизонте уже маячит новая перестройка: теперь уже не только критика предпринимает то «путешествие сквозь письмо» <sup>63</sup>, которое, быть может, останется характерной приметой нашего времени; в это путешествие оказывается вовлечен весь интеллектуальный дискурс как таковой. Еще четыре столетия назад Игнатий Лойола, основатель ордена, более всего способствовавшего развитию риторики, создал в «Духовных упражнениях» модель драматизированного дискурса, подчиненного иной власти, нежели власть силлогизмов или абстрактных понятий, что, со свойственной ему пронизательностью, не преминул отметить Жорж Батай <sup>64</sup>. С тех пор в творчестве таких писателей, как, например, Сад или Ницше, правила интеллектуального дискурса периодически подвергаются «сожжению» (в обоих смыслах этого слова). Похоже, что и ныне проблема открыто сводится именно к этому. Интеллект начинает приобщаться к новой логике, он вступает в необжитую область «внутреннего опыта»: одна и та же истина, объединяющая романическое, поэтическое и дискурсивное слово, пускается на поиски самой себя, ибо отныне она является истиной слова как такового. Когда говорит Жак Лакан <sup>65</sup>, то он осуществляет тотальное вторжение образа в сферу речи — образа, вытесняющего традиционную абстрактность понятий, так что конкретный пример становится неотделим от иллюстрируемой им мысли, а само слово оказывается воплощенной истиной. На другом полюсе стоит книга Клода Леви-Стросса «Сырое, и вареное», которая также порывает с привыч-

<sup>63</sup> Sollers Philippe. *Dante et la traversée de l'écriture*. — «Tel Quel», № 23, automne 1965.

<sup>64</sup> «...Здесь перед нами раскрывается второй смысл слова "драматизировать"; это — проникающее в дискурс стремление вырваться за пределы обычного изложения мысли, всей оголенной плотью почувствовать пронизывающий холод ветра... В данном отношении классической ошибкой является отнесение „Упражнений" св. Игнатия к дискурсивному методу» (*L'expérience intérieure*. P.: Gallimard, 1954, p. 26).

<sup>65</sup> На своем семинаре в Практической школе высших знаний.

348

ным представлением о «развитии» мысли и предлагает новую риторику, основанную на принципе варьирования, тем самым возлагая на форму такую ответственность, которая — в области гуманитарных наук — для нас весьма непривычна. Нет сомнения, что в области дискурсивной речи происходит в настоящее время процесс трансформации, сближающий критика с писателем: мы вступаем в эпоху *общего кризиса Комментария* — кризиса, быть может, столь же значительного, как и тот, которым, приблизительно в той же области, был отмечен переход от средних веков к Возрождению.

В самом деле, этот кризис становится неизбежен с момента открытия (или повторного открытия) символической природы языка либо, если угодно, лингвистической природы символа. Это-то как раз и происходит сейчас в результате совокупных усилий психоанализа и структурализма. В течение длительного времени классическое буржуазное общество усматривало в слове либо инструмент, либо украшение: ныне же мы видим в нем знак и воплощение истины. Вот почему все, к чему только прикасается язык, — философия, гуманитарные науки, литература — в определенном смысле оказывается заново поставлено под вопрос.

Несомненно, это и есть та проблема, в рамки которой должен быть перенесен и вопрос о литературной критике, та ставка, куда и критика входит составной частью. Каковы отношения между произведением и языком? Если произведение символично, то каких правил прочтения оно требует? Возможно ли существование науки о письменно зафиксированных символах? Может ли быть символическим язык самого критика?

### **Множественный язык**

Жанр интимного Дневника был рассмотрен социологом Аленом Жираром и писателем Морисом Бланшо с двух весьма различных точек зрения <sup>66</sup>. Для Жирара Дневник — это способ запечатления известного числа социальных, семейных, профессиональных и т. п. об-

<sup>66</sup> Girard Alain. *Le Journal intime*. P.: P. U. F., 1963; B l a n c h o t Maurice. *L'Espace littéraire*. P.: Gallimard, 1955, p. 20.

349

стоятельств; для Бланшо — это мучительный способ отсрочить неминуемое одиночество, на которое обрекает письмо. Таким образом, Дневник несет в себе по меньшей мере два смысла, каждый из которых правомерен в силу того, что обладает внутренней связностью. Это самое обычное явление, и примеры ему можно найти как в истории критики, так и в самой изменчивости прочтений, которые способно породить одно и то же произведение; подобные факты по меньшей мере свидетельствуют о том, что произведение обладает несколькими смыслами. В самом деле, любая эпоха может воображать, будто владеет каноническим смыслом произведения, однако достаточно немного раздвинуть границы истории, чтобы этот единственный смысл превратился во множественный, а закрытое произведение — в открытое <sup>67</sup>. При этом меняется само определение произведения: отныне оно оказывается уже не историческим, а антропологическим явлением, поскольку никакая история не в силах его исчерпать. Сказанное означает, что разнообразие смыслов проистекает отнюдь не от релятивистского взгляда на человеческую натуру; оно свидетельствует не о склонности общества к заблуждению, а о предрасположенности произведения к открытости; произведение разом содержит в себе несколько смыслов в силу своей структуры, а не в силу ущербности тех людей, которые его читают. Именно в этом и состоит его символичность: символ — это не образ, это сама множественность смыслов <sup>68</sup>.

<sup>67</sup> См.: Eco Umberto. L'Œuvre ouverte. P.: Seuil, 1965.

<sup>68</sup> Мне, конечно, известно, что в семиологии слово *символ* имеет совершенно иной смысл; там, напротив, символическими считаются системы, в которых «можно установить такую форму, где каждой единице выражения взаимно-однозначно соответствует определенная единица содержания»; эти системы отличаются от семиотических систем (язык, сновидения), где необходимо «постулировать две различных формы — одну для плана выражения, а другую для плана содержания, — не предполагающих соответствия между ними» (Ruwet N. *La Linguistique générale aujourd'hui*. — «Arch, europ. de Sociologie», V (1964), p. 287. Очевидно, что, согласно этому определению, символы принадлежат не области символики, а области семиотики. Однако пока что я сохраняю за словом *символ* тот общий смысл, который придает ему П. Рикёр и который удовлетворяет моим дальнейшим рассуждениям («Символ имеет место там, где язык создает сложно организованные знаки и где смысл, не довольствуясь указанием на предмет, одновременно указывает и на другой смысл, способный раскрыться только внутри и через посредство первого смысла» (De l'interprétation, essai sur Freud. P.: Seuil, 1965, p. 25).

350

Символ устойчив. Меняться может лишь осознание его обществом, равно как и права, которыми общество его наделяет. В средние века символическая свобода была не только узаконена, но в известном отношении даже кодировалась, как это видно из теории четырех смыслов <sup>69</sup>; напротив, классическое общество обычно приспособлялось к этой свободе с немалым трудом; оно либо игнорировало эту свободу, либо подвергало ее контролю (что, кстати сказать, имеет место и в современных пережиточных формах такого общества): история символов и их свободы нередко оказывается историей насилия над ними, и, конечно же, в этом тоже есть свой смысл: символы не позволяют цензуровать себя безнаказанно. Как бы то ни было, это уже институциональная, а не структуральная, если можно так выразиться, проблема; что бы ни воображали и ни декретировали те или иные общества, произведение преодолевает их границы, проходит сквозь них наподобие формы, которую поочередно наполняют более или менее возможные, исторические смыслы: произведение «вечно» не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому, что внушает различные смыслы некоему единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи, говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает.

Всякий читатель — если только он не позволяет цензуре буквы запугать себя — знает об этом: разве не чувствует он, что вступает в контакт с неким *запредельным* по отношению к тексту миром — так, словно первичный язык произведения возвращает в нем какие-то другие слова и учит говорить на некоем вторичном языке? Это называется: *грезить*. Однако и в грезах, по выражению Башляра, проложены свои маршруты, которые расстилает перед словом вторичный язык произ-

<sup>69</sup> Буквальный, аллегорический, моральный и анагогический. Само собой разумеется, что при этом существовало русло, по которому все смыслы устремлялись к анагогическому.

351

ведения. Литература — это способ освоения имени: всего из нескольких звуков, составляющих слово *Гер-манты*, Пруст сумел вызвать к жизни целый мир. В глубине души писатель всегда верит, что знаки не произвольны, что имя присуще каждой вещи от природы: писатели держат сторону Кратила, а не Гермогена. Это значит, что *мы должны читать тем же способом, каким пишем*: лишь в этом случае мы окажемся способны «восхвалить» литературу («восхвалить» — значит

«обнаружить в существе восхваляемого»); ведь если бы у слов был только один смысл — тот, который указан в словаре, — если бы вторичный язык не оказывал возмущающего, раскрепощающего воздействия на «достоверные факты языка», не было бы и литературы<sup>70</sup>. Вот почему правила чтения произведения — это не правила, диктуемые буквой, а правила, диктуемые аллюзией; это не филологические, а лингвистические правила<sup>71</sup>. В самом деле, задача филологии — в установлении буквального смысла высказывания, однако ей совершенно неподвластны его вторичные смыслы. Напротив, лингвистика стремится не к устранению языковых двусмысленностей, но к их пониманию, и, если можно так выразиться, к их *институированию*. Явление, с давних времен известное поэтам под названием *суггестии*, или *внушающей силы* слова, ныне начинает привлекать и внимание лингвистов, которые пытаются придать научный статус самой переливчатости смыслов. Роман Якобсон особо настаивал на том, что множественность

<sup>70</sup> Малларме: «Насколько я Вас понимаю, — писал он Франсису Вьеле-Гриффену, — Вы связываете привилегированное положение поэта как творца с несовершенством того инструмента, которым он вынужден пользоваться; если бы существовал некий язык, способный адекватно передать его мысль, он уничтожил бы литератора, которому пришлось бы называться „господин Первый Встречный"» (цит. по.: *Richard J. P. L'univers imaginaire de Mallarmé. P.: Seuil, 1961, p. 576*).

<sup>71</sup> Не так давно новую критику неоднократно упрекали в том, что она препятствует выполнению педагогических задач, сводящихся, по-видимому, к тому, чтобы *научать читать*. Со своей стороны, старая риторика претендовала на то, чтобы *научить писать*: она устанавливала правила творчества (подражания), а не правила восприятия. Можно спросить себя: не умаляем ли мы роли чтения, обособляя свойственные ему правила? Умение хорошо читать потенциально предполагает умение хорошо писать, иными словами: писать в соответствии с логикой символа.

352

смысла обычна для поэтического (литературного) сообщения; это отнюдь не значит, что подобная многосмысленность вытекает из известной эстетической концепции, утверждающей «свободу» в истолковании текста, в еще меньшей степени она предполагает моральный контроль над вытекающими отсюда опасностями; это значит, что подобную многосмысленность можно сформулировать в категориях кода: символический язык, на котором пишутся литературные произведения, *по самой своей структуре* является языком множественным, то есть языком, код которого построен таким образом, что любая порождаемая им речь (произведение) обладает множеством смыслов. Подобная предрасположенность свойственна уже языку в собственном смысле слова, содержащему гораздо больше неопределенности, чем принято думать; этим явлением как раз и начинает заниматься лингвистика<sup>72</sup>. Тем не менее неоднозначность практического языка — ничто по сравнению с многосмысленностью языка литературного. В самом деле, двусмысленности практического языка устранимы за счет самой *ситуации*, в рамках которой они появляются: любой, пусть даже самой неоднозначной фразе всегда сопутствует нечто, лежащее вне ее (контекст, жест, воспоминание) и подсказывающее нам, каким образом мы должны ее понимать, коль скоро хотим *практически* использовать сообщаемую информацию; смысл становится ясным благодаря внешним условиям, в которых находится текст.

Ничего подобного не происходит с произведением: оно лишено для нас внешних условий, и, быть может, это-то и определяет его лучше всего — оно не окружено, не

обозначено, не предохранено, не ориентировано какой бы то ни было ситуацией; здесь отсутствует жизнь конкретного индивида, которая могла бы подсказать, каким именно смыслом следует наделить произведение. В нем всегда есть нечто от цитаты — неоднозначность явлена в нем в чистом виде: сколь бы пространным ни было произведение, ему непременно свойственна какая-то пророческая лаконичность, оно состоит из слов, соответ-

<sup>72</sup> См.: Greimas A. J. *Cours de Sémantique*, в особенности гл. VI об Изотопии дискурса (Курс, размноженный на ротаторе в Практической школе высших знаний в Сен-Клу, 1964).

353

ствующих первичному коду (ведь и Пифия не говорила несуразностей), и в то же время пребывает открытым навстречу сразу нескольким смыслам, ибо слова эти были произнесены вне контекста, образованного той или иной *ситуацией*, если не считать ситуацию самой многосмысленности: ситуация, в которой находится произведение, это всегда пророческая ситуация. Разумеется, привнося *свою* ситуацию в совершаемый мною акт чтения, я тем самым могу устранить многосмысленность произведения (что обычно и происходит); однако, всякий раз меняясь, ситуация *формирует* произведение, но отнюдь его не обнаруживает: с того момента, как я сам подчиняюсь требованиям символического кода, лежащего в основе произведения, иными словами, выказываю готовность вписать свое прочтение в пространство, образованное символами, — с этого момента произведение оказывается неспособным воспротивиться тому смыслу, которым я его наделяю; однако оно не может и установить подлинность этого смысла, поскольку вторичный код произведения имеет не предписывающий, а ограничительный характер: он очерчивает смысловые объемы произведения, а не его смысловые границы; он обосновывает многосмысленность, а не один какой-нибудь смысл.

Именно потому, что произведение изъято из какой бы то ни было *ситуации*, оно и позволяет осваивать себя; для того, кто пишет или читает такое произведение, оно превращается в вопрос, заданный языку, чью глубину мы стремимся промерить, а рубежи — прощупать. В результате произведение оказывается воплощением грандиозного, нескончаемого дознания о словах <sup>73</sup>. Обычно символ принято считать свойством одного только воображения. Между тем символ обладает еще и критической функцией, и объектом такой критики оказывается не что иное, как сам язык. Можно вообразить себе, что *Критики Разума*, которые дала нам философия, будут дополнены *Критикой Языка*, и этой критикой окажется сама литература.

Итак, если верно, что произведение, в силу самой своей структуры, обладает множественным смыслом, то

<sup>73</sup> Дознание писателя о языке: эта тема была выделена и рассмотрена Мартой Робер применительно к Кафке (см. ее книгу: *Kafka. P.: Gallimard, «Bibliothèque idéale»*, 1960).

354

это значит, что оно порождает существование двух различных видов дискурса: с одной стороны, можно нацелиться разом на все смыслы, которые оно объемлет, иными словами, на тот полый смысл, который всем им служит опорой, а с другой — лишь на какой-нибудь один из этих смыслов. Эти два дискурса ни в коем случае не следует смешивать, ибо различны как их объекты, так и полномочия, которыми они располагают. Можно предложить назвать *наукой о литературе* (или о письме) тот общий дискурс, объектом которого является не какой-либо конкретный смысл произведения, но сама множественность этих смыслов, а *литературной критикой* — другой дискурс, который открыто, на свой страх и риск, возлагает на себя задачу наделить произведение тем или иным смыслом. Однако этого разграничения

недостаточно. Поскольку акт наделения смыслом может осуществиться не только посредством письма, но и в полном безмолвии, мы станем отличать *чтение* произведения от его *критики*: чтение имеет непосредственный характер, критика же опосредована неким промежуточным языком, каковым и является письмо самого критика. Итак, *Наука, Критика и Чтение* — вот те три типа дискурса, которые нам необходимо рассмотреть, чтобы сплести вокруг произведения его языковой венок.

### Наука о литературе

Мы располагаем историей литературы, но у нас нет науки о литературе, и причина этого, несомненно, в том, что до сих пор нам не удавалось в полной мере уяснить природу литературного *объекта*, являющегося объектом, существующим в письме. Однако если мы согласимся допустить (и извлечь из такого допущения соответствующие выводы), что произведение является продуктом письма, сразу же возникнет возможность появления *определенной* науки о литературе. Если подобная наука однажды возникнет, то ее цель не сможет состоять в навязывании произведению одного какого-нибудь смысла, во имя которого она присвоит себе право отвергать все остальные смыслы: в таком случае она попросту скомпрометирует себя (как это и бывало вплоть до настоящего времени). Подобная наука сможет быть не наукой о

355

содержаниях (последние подвластны только самой строжайшей исторической науке), но лишь наукой об *условиях* существования содержания, иначе говоря, наукой о формах: в первую очередь ее будут интересовать смысловые вариации, порождаемые и, если так можно выразиться, *способные породиться* произведением: объектом ее интерпретации станут не символы, но только их поливалентность; короче, не полнота смыслов произведения, но, напротив, тот пустой смысл, который всем им служит опорой.

Очевидно, что модель такой науки будет носить лингвистический характер. Будучи не в силах охватить все фразы данного языка, лингвист довольствуется тем, что строит *гипотетическую модель описания*, на основе которой получает возможность объяснить, каким образом порождается бесконечное число фраз этого языка<sup>74</sup>. Каковы бы ни были возможные здесь уточнения, в принципе нет никаких препятствий к тому, чтобы попытаться применить подобный метод к литературным произведениям: эти произведения сами подобны громадным «фразам», построенным на базе общего для них языка символов путем набора упорядоченных трансформаций или, в более общем смысле, путем применения известной знаковой логики, которая как раз и подлежит описанию. Иными словами, лингвистика способна дать литературе ту самую порождающую модель, которая составляет принцип всякой науки, поскольку в любом случае дело идет о том, чтобы, располагая некоторым числом правил, уметь объяснить некоторые результаты. Таким образом, цель науки о литературе будет состоять не в том, чтобы показать, почему тот или иной смысл должен быть принят или даже почему он был принят (это, повторяем, дело историка), а почему он *приемлем* — приемлем не с точки зрения филологических правил, диктуемых буквой, но с точки зрения лингвистических правил, диктуемых символом. Таким образом, здесь, на уровне науки о дискурсе, мы вновь обнаруживаем задачу новейшей лингвистики, состоящую в описании *грамматичности* фразы, а вовсе не ее значения. Точно так же наука о

<sup>74</sup> Я, разумеется, имею здесь в виду работы Н. Хомского и положения, выдвинутые трансформационной грамматикой.

356

литературе попытается описать *приемлемость* произведений, а не их смысл. Она станет систематизировать совокупность возможных смыслов не в качестве некоей неподвижной упорядоченности, но как отпечатки громадной «операциональной» (ибо

она позволяет создавать произведения) диспозиции, расширяющейся от автора к обществу. Наряду с *языковой способностью*, постулированной Гумбольдтом и Хомский, человек, возможно, обладает еще и *литературной способностью*, речевой энергией, которая не имеет ничего общего с его «гением», так как она заключена не во вдохновении и не в индивидуальных волевых устремлениях, а в правилах, сформировавшихся за пределами авторского сознания. Мифический голос музы нашептывает писателю не образы, не идеи и не стихотворные строки, а великую логику символов, необъятные полые формы, позволяющие ему говорить и действовать.

Нетрудно себе представить, на какие жертвы подобная наука обречет человека, которого мы любим (или утверждаем, что любим в своих рассуждениях о литературе) и которого именуем обычно *автором*. И все же: каким образом могла бы наука говорить о некоем *отдельно взятом авторе*? Наука о литературе способна лишь сблизить литературное произведение — вопреки тому, что под ним стоит подпись, — с мифом, под которым подобной подписи нет <sup>75</sup>. Как правило (по крайней мере так обстоит дело сегодня), мы склонны полагать, что писатель владеет всеми правами на смысл своего произведения и в его власти определять правомерность этого смысла; отсюда — нелепые вопросы, с которыми критик обращается к умершему писателю, к его жизни, к различным свидетельствам о его замыслах, чтобы тот сам удостоверил идею своего произведения: мы во что бы то ни стало желаем заставить заговорить мертвеца или то, что может сказать за него, — эпоху, жанр, словарный фонд эпохи, короче, всю *современность* писателя, к которой, метонимически, переходят права на его творчество.

<sup>75</sup> «Миф — это высказывание, по всей видимости, не имеющее фактического отправителя, который взял бы на себя ответственность за его содержание и предъявил права на его смысл; следовательно, это загадочное высказывание» (S e b a g L. *Le mythe: code et message*. — «*Temps modernes*», mars 1965).

357

Но бывает и хуже — когда, например, нас специально просят подождать смерти писателя, чтобы наконец-то получить возможность говорить о нем «объективно»; любопытная перестановка: оказывается, произведение следует трактовать как точный факт именно с того момента, когда оно приобретает черты мифа.

Роль смерти состоит в другом: она ирреализует подпись автора и превращает произведение в миф — тщетны будут всякие попытки истины, заключенной в различных историях о писателе, сравняться с истиной, заключенной в символах <sup>76</sup>. Народному мироощущению хорошо знакомо это чувство: мы ходим в театр не для того, чтобы посмотреть то или иное «произведение Расина», а «на Расина», подобно тому, как ходим в кино «на боевик» — так, словно в известные дни недели мы, по своему желанию, вкушаем понемногу от плоти некоего обширного мифа и тем утоляем свой голод; мы ходим не на «Федру», а «на Берма в „Федре“», точно так же, как читаем Софокла, Фрейда, Гёльдерлина и Киркегора в «Эдипе» или в «Антигоне». И мы пребываем в истине, поскольку не позволяем мертвому хватать живого, поскольку освобождаем произведение от давления авторской интенции и тем самым вновь обретаем мифологический трепет его смыслов. Стирая авторскую подпись, смерть устанавливает истину произведения, которая есть не что иное, как таинство. Разумеется, к «цивилизованному» произведению нельзя подходить с теми же мерками, что и к мифу в этнологическом смысле слова: разница, однако, заключается не столько в наличии или отсутствии подписи под сообщением, сколько в самой его субстанции: современные произведения — это писанные произведения, что накладывает на них смысловые ограничения, неведомые устному мифу — в них нам приходится иметь дело с мифологией письма; объектом такой мифологии станут не *детерминированные* произведения (то есть не такие, которые вписаны в

процесс детерминации, имеющий своим источником некую личность — автора),

<sup>76</sup> «Причина того, что потомки судят о человеке более справедливо, нежели его современники, заключается в смерти. Лишь после смерти мы вольны развиваться свободно». (Kafka F. *Préparatifs de noce à la campagne*. P.: Gallimard, 1957, p. 366).

358

а произведения, как бы *пронизанные* тем великим мифологическим письмом, где человечество опробует создаваемые им значения, иначе говоря, испытываемые им желания.

Таким образом, нам придется по-новому взглянуть на сам объект литературной науки. Автор, произведение — это всего лишь отправная точка анализа, горизонтом которого является язык: отдельной науки о Данте, о Шекспире или о Расине быть не может; может быть лишь общая наука о дискурсе. В ней вырисовываются две большие области в соответствии с характером знаков, которые станут изучать эта наука; первая включает в себя знаки, подначальные фразе, такие, например, как риторические фигуры, явления коннотации, «семантические аномалии» и т. п., короче, все специфические единицы литературного языка в целом; вторая же займется знаками, превышающими по размерам предложение; такими частями дискурса, которые позволяют объяснить структуру повествовательного

произведения, поэтического сообщения, дискурсивного текста <sup>78</sup> и т. п. Очевидно, что крупные и мелкие единицы дискурса связаны между собой отношением интеграции, подобным тому, какое существует между фонемами и словами, между словами и предложениями; при этом, однако, все они образуют самостоятельные уровни описания. Подобный подход позволит подвергнуть литературный текст *точно-*

<sup>77</sup> Todorov T. *Les anomalies sémantiques*. — «Langages», 1966, № 1

<sup>78</sup> Структурный анализ повествовательных текстов привел в настоящее время к появлению ряда предварительных исследований, осуществляемых, в частности, в Центре по изучению массовых коммуникаций при Практической школе высших знаний на основе работ В. Проппа и Кл. Леви-Стросса. О поэтическом сообщении см.: Jakobson R. *Essais de linguistique générale*. P.: Minuit, 1963, ch. 11 [рус. пер.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика.—В кн.: «Структурализм „за" и „против"». М.: Прогресс, 1975]; Ruwet N. *L'analyse structurale de la poésie*. — «Linguistics», 2, dec. 1963, а также: *Analyse structurale d'un poème français*. — «Linguistics», 3, janv. 1964. Ср. также: Lévi-Strauss CL, Jakobson R. *Les Chats de Charles Baudelaire*. — «L'Homme», II, 1962, 2 [рус. пер.: Якобсон Р., Леви-Стросс Кл. «Кошки» Шарля Бодлера. — В кн.: Структурализм: „за" и „против"». М.: Прогресс, 1975]; Cohen J. *Structure du langage poétique*. P.: Flammarion, 1966.

359

*му* анализу, хотя и ясно, что за пределами такого анализа останется громадный материал. По большей части материал этот будет соответствовать всему тому, что мы полагаем ныне наиболее существенным в произведении (индивидуальная гениальность автора, мастерство, человеческое начало), если, конечно, мы не обретем новый интерес и новую любовь к истине, заключенной в мифах.

Объективность, доступная этой новой науке о литературе, будет направлена уже не на произведение в его непосредственной данности (в этом своем качестве произведение находится в ведении истории литературы и филологии), а на его интеллигибельность. Подобно тому как фонология, отнюдь не отвергая экспериментальных фонетических данных, выработала новую объективность — объективность фонического смысла (а не только физического звука), существует и объективность символа, отличная от объективности, необходимой для установления буквальных значений текста. Сам по себе объект содержит лишь те ограничения, которые связаны с его субстанцией, но в нем нет правил, регулирующих значения:

«грамматика» произведения — это вовсе не грамматика того естественного языка, на котором оно написано, и объективность нашей новой науки будет связана именно с этой второй грамматикой, а не с первой. Науку о литературе будет интересовать не сам по себе факт существования произведения, а то, что люди его понимали и все еще продолжают понимать: источником ее «объективности» станет интеллигибельность.

Итак, придется распрощаться с мыслью, будто наука о литературе сможет научить нас находить тот единственно верный смысл, который следует придавать произведению: она не станет ни *наделять*, ни даже *обнаруживать* в нем никакого смысла, она будет описывать логику порождения любых смыслов таким способом, который *приемлем* для символической логики человека, подобно тому как фразы французского языка приемлемы для «лингвистического чутья» французов. Разумеется, нам придется проделать долгий путь, прежде чем мы сумеем разработать лингвистику дискурса, то есть подлинную науку о литературе, соответствующую вербальной природе ее объекта. Ведь если лингвистика и способна оказать нам помощь, то сама по себе она все же не в состоянии

360

разрешить тех проблем, которые ставят перед ней такие новые объекты, как части дискурса или вторичные смыслы. Лингвистике, в частности, понадобится помощь истории, которая подскажет, в каких (подчас необъятных) временных границах существуют те или иные вторичные коды (например, риторический), равно как и помощь антропологии, которая путем ряда последовательных операций сопоставления и интеграции позволит описать всеобщую логику означающих.

### Критика

Критика не есть наука. Наука изучает смыслы, критика их производит. Как уже было сказано, она занимает промежуточное положение между наукой и чтением; ту речь в чистом виде, каковой является акт чтения, она снабжает языком, а тот мифический язык, на котором написано произведение и который изучается наукой, она снабжает особым (наряду с прочими) типом речи.

Отношение критики к произведению есть отношение смысла к форме. Критик не может претендовать на то, чтобы «сделать перевод» произведения, в частности прояснить его, поскольку не существует ничего более ясного, чем само произведение. Что он может, так это «породить» определенный смысл из той формы, которую представляет собой произведение. Если он читает выражение «дочь Миноса и Пасифаи», то его роль заключается вовсе не в том, чтобы констатировать, что речь идет о Федре (с этим прекрасно справятся и филологи), а в том, чтобы установить такую смысловую систему, где, подчиняясь определенным логическим требованиям (к которым мы вернемся чуть ниже), смогли бы занять свое место хтонический и солярный мотивы. Критик расщепляет смыслы, над первичным языком произведения он надстраивает вторичный язык, то есть внутренне организованную систему знаков. В сущности, дело идет о своеобразном анаморфозе, причем само собой разумеется, что, с одной стороны, произведение в принципе не поддается зеркальному отображению (словно какое-нибудь яблоко или коробка), а с другой — сам этот анаморфоз представляет собой *контролируемую* трансформацию, подчиняющуюся законам оптики, а именно: он должен

361

трансформировать *все* элементы отражаемого объекта, трансформировать их лишь в соответствии с известными правилами, трансформировать неизменно в одном и том же смысле. Таковы три ограничения, накладываемые на критику.

Критик не может говорить о произведении *«все, что ему взбредет в голову»*<sup>79</sup>. Однако удерживает его вовсе не нравственный страх перед опасностью «впасть в бред» — во-первых, потому, что в эпоху, когда под сомнение поставлены сами

границы, отделяющие разум от безумия<sup>80</sup>, критик оставляет другим недостойную заботу о вынесении окончательного приговора относительно этих границ, а вторых, также и потому, что право на «бред» было завоевано литературой по крайней мере уже во времена Лотреамона, и она могла бы начать бредить, руководствуясь сугубо поэтическими мотивами — стоило ей только заявить об этом; наконец, еще и потому, что нередко то, что сегодня считается бредом, завтра становится истиной: разве Буало не посчитал бы бредовыми рассуждения Тэна, а Брюнетьер — мысли Жоржа Блена? Если уж критик намеревается сказать нечто (а отнюдь не все, что ему взбредет в голову), это значит, что он признает наличие у слова (как у слова автора, так и у своего собственного) знаковой функции и что, следовательно, анаморфоз, которому он подвергает произведение (и которого не властен избежать ни один человек в мире), подчиняется ряду формальных смысловых ограничений: смыслы создаются отнюдь не произвольно (если у вас есть сомнения, то попытайтесь проделать это сами); в компетенции критика находится не смысл произведения, но смысл того, что критик о нем говорит.

Первое ограничение требует признания того факта, что в произведении значимо все: грамматика какого-либо языка не может считаться удовлетворительно описанной, если описание неспособно объяснить *всех* предложений этого языка; сходным образом, любая смысловая система

Обвинение, брошенное новой критике Р. Пикаром (op. cit., p. 66).<sup>80</sup> Следует ли напоминать, что у безумия есть своя история и что эта история еще не закончена? (Foucault Michel. *Folie et déraison, histoire de la folie à l'âge classique*. P.: Plon, 1961).

362

будет страдать неполнотой, если в ее рамках нельзя будет объяснить *все* порождаемые ею высказывания: достаточно одного лишнего элемента — и описание придется признать неудовлетворительным. Это правило, требующее, чтобы описание было исчерпывающим, хорошо известно лингвистам; однако оно играет совершенно иную роль, нежели тот своеобразный статистический контроль за текстом, который, похоже, кое-кто стремится вменить в обязанность критику<sup>81</sup>. Существует некая навязчивая точка зрения, опять-таки возникшая под влиянием так называемой естественнонаучной модели, которая требует от критика, чтобы он фиксировал в произведении лишь те элементы, которые встречаются в нем часто, повторяются; в противном случае он оказывается повинен в «*предвзятых обобщениях*» и в «*произвольных экстраполяциях*»; вы не имеете права, заявляют ему, возводить в ранг «всеобщности» такие ситуации, которые можно обнаружить лишь в двух или трех трагедиях Расина. Придется еще раз напомнить<sup>82</sup>, что со структурной точки зрения, смысл рождается отнюдь не в результате повтора тех или иных элементов, а в силу существования между ними различий, и потому, попав в систему эксклюзивных и реляционных отношений, любой редкий элемент обретает значение в той же самой мере, что и элемент, встречающийся часто: так, слово *баобаб* во французском языке имеет не больше и не меньше смысла, чем слово *друг*. Конечно, подсчет значимых единиц по-своему также интересен, и некоторая часть лингвистов этим занимается; однако такой подсчет раскрывает степень информативности текста, а вовсе не его значение. С точки зрения критики, он способен завести лишь в тупик, ибо после того, как мы определим пользу, которую может представлять фиксация того или иного элемента, или, если угодно, степень убедительности определенной единицы, по числу ее вхождений в текст, нам необходимо будет решить вопрос о количестве этих единиц: какое именно число трагедий Расина дает мне право на «обобщение» расиновской ситуации? Пять,

<sup>81</sup> Picard R., op. cit., p. 64.

<sup>82</sup> Cp.: Barthes Roland. *A propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss: Sociologie*

et socio-logique. — «Informations sur les Sciences sociales», Unesco, déc. 1962, I, 4, p. 116).

363

шесть, десять? Обязан ли я превысить некий «средний показатель», чтобы единица стала считаться подлежащей фиксации и чтобы возник смысл? Но в таком случае как быть с редко встречающимися единицами? Отделаться от них, стыдливо назвав «исключениями» и «отклонениями»? Всех этих несообразностей как раз и позволяет избежать семантика. В семантике слово *«обобщение»* означает не количественную (когда об истинности элемента судят по числу его вхождений в текст), а качественную (когда любой, пусть даже самый редкий элемент включают в общую систему реляционных связей) операцию. Конечно, никакой отдельно взятый образ сам по себе еще не создает систему образов<sup>83</sup>, однако и система образов, со своей стороны, не может быть описана помимо вот этого конкретного образа, сколь бы случайным и одиноким он ни казался; она не может быть описана без учета неустранимого присутствия этого образа. *«Обобщения»*, свойственные языку критики, связаны с объемом той реляционной системы, куда входит фиксируемый элемент, но отнюдь не с числом его фактических употреблений в тексте: элемент этот может появиться в произведении всего однажды и тем не менее, благодаря известному числу трансформаций, которые как раз и характеризуют всякую структурную организацию, присутствовать в нем «повсюду» и «всегда».

Со своей стороны, эти трансформации также подчинены определенным требованиям, а именно — требованиям символической логики. «Бреду» новой критики ее противники противопоставляют *«элементарные правила научной или даже просто членораздельной мысли»*<sup>85</sup>; это глупо; существует логика означающих. Конечно, мы знаем ее еще недостаточно, и пока что не так просто решить, предметом какой «области знания» она должна являться; однако уже теперь можно нащупать подходы к ней, как это делают психоанализ и структурализм; уже теперь нам известно, что о символах нельзя рассуждать как взбредет в голову; уже теперь мы располагаем рядом моделей (пусть и предварительных), позволяющих объ-

<sup>83</sup> Picard R., *op. cit.*, p. 43.

<sup>84</sup> Ibid., p. 19.

<sup>85</sup> Ibid., p. 58.

364

яснить, какими путями формируются цепочки символических смыслов. Эти модели смогут оградить нас от того чувства удивления (самого по себе удивительного), которое испытывает старая критика, видя, как исследователь сближает такие действия, как удушение и отравление, или такие понятия, как лед и огонь<sup>86</sup>. На подобного рода трансформации одновременно указали психоанализ и риторика<sup>87</sup>. Таковы, например, субституция в собственном смысле слова (метафора), опущение (эллипсис), конденсация (омонимия), перенос (метонимия), отрицание (антифразис). Критик пытается обнаружить именно упорядоченные, а отнюдь не произвольные трансформации, распространяющиеся на цепочки очень большой протяженности (*птица, полет, цветок, фейерверк, веер, бабочка, танцовщица* у Малларме<sup>88</sup>) и позволяющие установить хотя и отдаленные, но тем не менее совершенно правомерные связи между элементами (*реки спокойный плеск*, с одной стороны, и *осенний лес* — с другой), так что произведение, отнюдь не становясь объектом «бредового» прочтения, постепенно пронизывается все более и более полным единством. Легко ли устанавливаются подобные связи? Не легче, чем они устанавливаются в самой поэзии.

Книга — это своего рода мир. Перед лицом книги критик находится в той же

речевой ситуации, что и писатель — перед лицом мира. Здесь-то мы и подходим к третьему требованию, предъявляемому к критике. Как и писательский анаморфоз, анаморфоз, которому критик подвергает свой объект, всегда определенным образом ориентирован: он всегда должен быть направлен в одну какую-нибудь сторону. В какую же? Быть может, в сторону «субъективности» — понятие, которым орудуют против нового критика словно дубиной? Под «субъективной» критикой понимают обычно дискурс, всецело зависящий от произвола *субъекта*, который совершенно не принима-

<sup>86</sup> Ibid., p. 15, 23.

<sup>87</sup> Ср.: Benveniste E. *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*. — «La Psychanalyse», № 1, 1956, p. 3-39. [рус. пер.: Бенвенист Э. Заметки о роли языка в учении Фрейда. — В кн.: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974].

<sup>88</sup> Richard J.-P., *op. cit.*, p. 304 s.

365

ет во внимание *объект*, предаваясь (как подчеркивают, чтобы сильнее его уколоть) беспорядочному выбалтыванию своих индивидуальных ощущений. На это сразу же можно было бы ответить, что систематизированная, иными словами, *культивированная* (порожденная культурой) субъективность, подчиненная множеству ограничений, в свою очередь зависящих от типа символов в данном произведении, имеет, быть может, больше шансов приблизиться к литературному объекту, нежели малограмотная, слепая к самой себе объективность, прячущаяся за буквой произведения, словно за неким его природным свойством. Однако, сказать по правде, речь идет не совсем об этом; критика не есть наука: в критике субъекту следует противопоставлять вовсе не объект, но предикат этого субъекта. Другими словами, объектом, с которым имеет дело критик, является не произведение, а его собственный язык. В каком же отношении может находиться критик к языку? Именно с этой стороны следует попытаться определить «субъективность» критика. Классическая критика питала наивное убеждение, будто субъект представляет собой некую «полноту» и что отношение субъекта к языку есть отношение содержания к формам его выражения. Обращение к символическому дискурсу приводит, по-видимому, к прямо противоположной точке зрения: субъект не есть некая индивидуальная полнота, которую мы имеем (или не имеем) право проецировать на язык (в зависимости от избранного литературного «жанра»); напротив, он представляет собой пустоту, которую писатель как бы оплетает до бесконечности трансформируемым словом (то есть, словом, включенным в цепочку трансформаций), так что любое письмо, *которое не лжет*, указывает не на внутренние атрибуты субъекта, но на факт его отсутствия <sup>89</sup>. Язык не является предикатом какого бы то ни было субъекта — невыразимого или же, наоборот, такого, выражению которого служил бы язык; он сам является субъектом <sup>90</sup>. Мне кажется (и я думаю, что не одинок

Здесь нетрудно узнать, пусть и искаженный, отзвук мыслей, развивавшихся доктором Лаканом на его семинаре в Практической школе высших знаний.

«Субъективное принципиально невыразимо», — заявляет Р. Пикар (*op. cit.*, p. 13). Сказать так — значит слишком уж легко отделаться от отношений между субъектом и языком, в которых иные, нежели Р. Пикар, «мыслители» усматривают чрезвычайно сложную проблему.

366

в своем мнении), что литературу определяет именно следующая особенность: если бы дело шло всего лишь о том, чтобы выжать (как из лимона) из одинаково полных субъектов и объектов их субстанцию в виде определенных «образов», то в

таким случае зачем нужна была бы литература? Для этого вполне хватило бы и дискурса нечистой совести. К возникновению символа приводит именно необходимость снова и снова указывать на *я как* на *ничто*, которым я являюсь. Дополняя язык автора своим собственным языком, а символы произведения — своими собственными символами, критик отнюдь не «деформирует» объект, чтобы выразиться в нем, он вовсе не превращает его в предикат собственной личности; он лишь в очередной раз воспроизводит свободный от контекста и беспрестанно варьируемый знак самих произведений, которые до бесконечности сообщают не о чьей бы то ни было «субъективности», но о самом совпадении субъекта и языка, так что и критика, и произведение словно повторяют все время: *я есть литература*, а сама литература, где переплелись голоса критики и произведения, говорит только об одном — об отсутствии субъекта.

Разумеется, критика есть акт глубокого (точнее, *профилированного*) прочтения, она открывает в произведении известный смысл и в этом отношении действительно служит средством дешифровки и интерпретации. И все же то, что она обнаруживает в произведении, ни в коем случае не может оказаться его означаемым (ибо это означаемое отступает все дальше и дальше в глубину той пустоты, которой является субъект); раскрываются лишь известные цепочки символов, гомологические отношения: «смысл», которым критика с полным на то правом наделяет произведение, — это в конечном счете лишь еще одно, новое цветение символов, составляющих произведение. Когда критик, анализируя слова «птица» и «веер» у Малларме, выводит общий для них «смысл» — *движение взад и вперед, виртуальность*<sup>91</sup>, — он вовсе не указывает на некую окончательную истину данного образа,

<sup>91</sup> Richard J.-P., *op. cit.*, III, VI.

367

он лишь предлагает новый образ, который также ни в коей мере не является окончательным. Критика—это не перевод, это перифраз. Она не может претендовать на раскрытие глубинной «сути» произведения, ибо этой сутью является сам субъект, иными словами — отсутствие: всякая метафора — это бездонный знак, и символический процесс, во всей своей неисчерпаемости, указывает именно на эту недостижимость означаемого; критик не может свести метафоры произведения к тому или иному однозначному смыслу, он может лишь продолжить их; повторим еще раз: если бы в произведении существовало некое «потаенное», «объективное» означаемое, само выражение *символ* превратилось бы в эвфемизм, литература — в маскарад, а критика — в филологию. Любая попытка свести произведение к его сугубо эксплицитному значению бесплодна, ибо *в тот же самый момент* мы лишимся возможности сказать о произведении что бы то ни было, а его функцией окажется наложение печати на уста тех, кто его читает; однако едва ли не столь же бесплодно стремление обнаружить в произведении нечто такое, что оно говорит и в то же время как будто не говорит, то есть предполагать в нем наличие высшей тайны, открыв которую мы опять-таки лишимся возможности что-либо добавить: что бы мы ни говорили о произведении, в нем — *как и в первый момент его существования* — всегда останутся язык, субъект и отсутствие.

Мерой критического дискурса является его *правильность (justesse)*, внутренняя согласованность. Подобно тому как в музыке (где взять правильную ноту отнюдь не значит взять ноту «истинную») истина мелодии в конечном счете зависит от ее правильности, поскольку эта правильность создается за счет слаженности звучания и гармонии звуков, — точно так же и критик, чтобы высказать истинное суждение, должен следовать критерию правильности, попытавшись воспроизвести на своем собственном языке и по законам *«некоей интеллектуальной мизансцены»*<sup>92</sup> символический статус произведения; в противном случае критик не сможет

сохранить «вер-

<sup>92</sup> Mallarmé. Préface à «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (Œuvres complètes. P.: Pléiade, p. 455).

368

ность» по отношению к произведению. В самом деле, символ способен ускользнуть от нас двумя существенно различными путями. Первый, как мы видели, чрезвычайно прост: он состоит в отвержении символа как такового, когда весь значащий профиль произведения начинают сводить к самоочевидности его якобы буквальных значений или же загонять его в тупик тавтологии. Второй путь, напротив, заключается в том, чтобы дать научное истолкование символа: при этом, с одной стороны, заявляют, что произведение поддается дешифровке (тем самым признавая его символическую природу), а с другой — само дешифрующее слово остается буквальным, лишенным глубины, бездонности; оно призвано остановить бесконечную подвижность той метафоры, которой является произведение, затем, чтобы овладеть его окончательной «истиной» — к этой разновидности принадлежит символическая критика, стремящаяся к научности (например, социологическая или психоаналитическая). В обоих случаях символ ускользает от исследователей потому, что язык критики и язык произведения оказываются взаимно произвольными и несогласованными: свести символ к тому или иному однозначному смыслу — это такая же крайность, как и упорное нежелание видеть в нем что-либо, кроме его буквального значения. *Нужно, чтобы символ двигался по направлению к другому символу*, чтобы один язык в полный голос заговорил на другом языке: лишь в этом случае, в конечном счете, можно будет сохранить верность и буквальному значению текста. Такой поворот, возвращающий, наконец, критику литературе, отнюдь не бесполезен — он позволяет бороться против двойной опасности: ведь действительно, всякое рассуждение о произведении грозит обернуться либо совершенно пустым словом о нем — болтовней или молчанием, либо же словом, приводящим к затвердению, к полной неподвижности предположительно найденного им означаемого. В критике существование правильного слова возможно лишь в том случае, если ответственность «толкователя» по отношению к произведению оказывается не чем иным, как ответственностью критика по отношению к своему собственному слову. Даже если критик и принимает во внимание существование науки о литературе, он тем не менее остается

369

совершенно обезоруженным, поскольку неспособен воспользоваться языком как неким достоянием или инструментом: *критик — это человек, который не знает, на что бы он мог опереться в науке о литературе*. Даже если определить эту науку как сугубо «излагающую» (а не объясняющую) дисциплину, критик все равно останется в изоляции от нее, ибо то, что он излагает, есть сам язык, а вовсе не его объект. Впрочем, такая дистанция между критикой и наукой о литературе чревата не одними только убытками, коль скоро она позволяет критике развить качество, которого как раз недостает науке и которое можно назвать одним словом — ирония. Ирония есть не что иное, как вопрос, заданный языком по поводу языка <sup>93</sup>. Усвоенная нами привычка придавать символу религиозное или политическое измерение мешает заметить, что существует ирония символов, своеобразный способ поставить язык под вопрос благодаря наличию в нем совершенно явных, совершенно очевидных излишеств. В противоположность скудной вольтеровской иронии (этому нарциссическому продукту языка, преисполненного самоуверенности), можно вообразить себе другую иронию, которую, за неимением лучшего, мы назовем *барочной*, ибо она играет с формами, а не с сущностями, и, не стремясь втиснуть язык в какие-либо узкие рамки, напротив, позволяет ему свободно расцвести <sup>94</sup>. Почему, собственно, такая ирония должна считаться чем-то запретным

для критики? Быть может, это един-

<sup>93</sup> В той мере, в какой существует *определенное* сходство между критиком и романистом, ирония критика (но отношению к собственному языку как к объекту созидания) по сути ничем не отличается от иронии или юмора, являющегося — согласно Лукачу, Рене Жирару и Л. Гольдману — тем способом, при помощи которого романист преодолевает сознание своих героев (см.: Goldman L. *Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman*. — «Revue de l'Institut de Sociologie». Bruxelles, 1963, 2, p. 229). Не стоит и говорить, что противники новой критики в принципе не способны заметить этой иронии (или самоиронии).

<sup>94</sup> Гонгоризм, если его рассматривать трансисторически, всегда содержит в себе некое рефлексивное начало; звуча в совершенно различных тональностях, способных меняться от ораторской приподнятости до обычного каламбура, всякая эксцессивная фигура несет в себе рефлексю о языке, чья серьезность подвергается испытанию (ср.: Sarduy Severo. *Sur Gôngora*. — «Tel Quel», 1966, № 25).

370

ственное серьезное слово, предоставленное в ее распоряжение, в той мере, в какой статус науки и языка еще не окончательно определился, — а именно так, по-видимому, все еще обстоит дело сегодня. В таком случае ирония дана критику непосредственно: это, по выражению Кафки не способность видеть истину, это способность быть истиной <sup>95</sup>, так что мы оказываемся вправе потребовать у критика: *заставьте меня поверить в вашу решимость сказать то, что вы говорите* (а отнюдь не: *заставьте меня поверить в то, что вы говорите*).

#### Чтение

Остается еще одна, последняя из иллюзий, от которой необходимо избавиться: критик ни в чем не может заменить собою читателя. Тщетны будут его кичливые попытки (или обращенные к нему просьбы) предоставить — разумеется, со всей возможной почтительностью — свой голос для выражения мнения остальных читателей; тщетно будет он воображать себя читателем, которому — по причине его особых познаний и тонкости в суждениях — остальные читатели поручили выразить их собственные чувства; короче, он напрасно будет полагать, будто представляет права собственности того или иного коллектива на произведение. Почему? Потому что даже если определить критика как пишущего читателя, то тем самым окажется, что такой читатель встречается на своем пути подозрительного посредника — письмо. Писать — значит в известном смысле расчленять мир (или книгу) и затем составлять их заново. Вспомним, каким образом средневековые — с обычной для него глубиной и тонкостью — устанавливали отношение между книгой (античным сокровищем) и всеми теми, кому надлежало провести эту абсолютную (абсолютно почитаемую) субстанцию сквозь новое слово о ней. Ныне нам известны лишь две фигуры: историк и критик (причем нам стремятся внушить ложное представление, будто они должны совпасть в одном лице); средневековые же как бы приставило к книге четырех различных слу-

<sup>95</sup> «Не каждый может увидеть истину, но каждый может ею быть. (Ф. Кафка, цит. по: Robert Marthe, *op. cit.*, p. 80).

371

жителей, каковыми являлись *scriptor* (который просто переписывал текст, ничего к нему не добавляя), *compiler* (который ничего не добавлял от себя), *commentator* (который вторгался в переписанный текст лишь затем, чтобы прояснить его смысл), и наконец, *auctor* (который излагал собственные мысли, непременно опираясь при этом на другие авторитеты). Эта система, намеренно созданная с единственной целью сохранить «верность» древнему тексту, то есть единственно признаваемой Книге (можно ли вообразить большую «почтительность», нежели та, которую

средневековье питало к Аристотелю или Присциану?), — эта система, тем не менее, породила такое «толкование» античности, которое наша современность поспешила отвергнуть и которое нынешней «объективной» критике показалось бы совершенно «бредовым». Причина в том, что на деле критическое видение начинается уже на уровне самого *compiler'a*: ведь для того, чтобы «деформировать» текст, нет совершенно никакой надобности добавлять в него что-либо от себя: для этого достаточно его процитировать, иными словами — расчленив; в результате немедленно возникает новый смысл; причем сам факт существования этого смысла окажется совершенно независим от того, в какой мере он был принят или отвергнут. Критик — это не кто иной, как *commentator* — в полном смысле этого слова (и этого вполне достаточно, чтобы определить его роль), поскольку, с одной стороны, он служит посредником, заново вводя в наш кругозор материал прошлых эпох (который нередко в этом нуждается: ведь, в конце концов, разве Расин не обязан кое в чем Жоржу Пуле, а Верлен — Жан-Пьеру Ришару<sup>96</sup>), а с другой стороны, критик выступает оператором, перераспределяющим элементы произведения таким образом, чтобы придать ему известную осмысленность, иными словами — установить по отношению к нему некоторую дистанцию.

Есть и другое различие между читателем и критиком: если мы ничего не знаем о том, как читатель *разговаривает с* книгой, то критик, напротив, обязан избрать

<sup>96</sup> Poulet Georges. Notes sur le temps racinien. — In: «Etudes sur le temps humain». P.: Plon, 1950. — Richard J.-P. Faleur de Verlaine. — In.: Poésie et Profondeur. P.: Seuil, 1955.

372

определенный «тон», и тон этот в конечном счете может быть только утвердительным. В глубине души критик может переживать массу сомнений и мук, причем по таким поводам, о которых не смогут догадаться даже самые недоброжелательные из его хулителей, — и все же в итоге ему придется прибегнуть именно к письму во всей его полноте, иными словами — в его утвердительной функции. Любая попытка — под предлогом ли скромности, неуверенности или осторожности — уклониться от того институирующего акта, который лежит в основе всякого письма, окажется напрасной: все это — лишь обычные условные знаки, которые ровным счетом ни от чего не могут гарантировать. Любое письмо есть акт *декларирования*, и именно поэтому оно является письмом. Разве способна критика принять вопросительную, желательную или дубитативную форму, не превратившись при этом в воплощение нечистой совести? Ведь критика есть письмо, а писать как раз и значит идти на апофантический риск, всякий раз оказываясь перед неизбежной альтернативой: истина/ложь. Если и существует догматизм письма, то он заявляет лишь об одном — об ангажированности пишущего, а вовсе не о его самоуверенности или самодовольстве: письмо — это не что иное, как определенный акт, та малая доля акта, которая содержится в письме.

Таким образом, в результате самого «прикосновения» к тексту — прикосновения не глазами, но письмом — между критикой и чтением разверзается целая пропасть, и это та самая пропасть, которую всякое значение прокладывает между двумя своими сторонами: означающим и означаемым. Ведь ни один человек в мире ничего не знает о том смысле (о том означаемом), которым наделяется произведение в процессе чтения, и причина, быть может, в том, что смысл этот, будучи воплощенным вожделением, возникает как бы по ту сторону языкового кода. Одно только чтение испытывает чувство любви к произведению, поддерживает с ним «страстные» отношения. Читать — значит желать произведение, жаждать превратиться в него; это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке, помимо языка самого произведения: единственная, навеки данная форма комментария, на которую

способен читатель как таковой, — это подражание (о чем говорит пример Пруста — любителя чтения и подражаний). Перейти от чтения к критике—значит переменить самый объект вожделения, значит возжелать не произведение, а свой собственный язык. Но тем самым это значит превратить произведение в объект желания со стороны письма, порожденного этим желанием. Вот так слово и кружит вокруг книги: *чтение, письмо* — всякая литература попеременно становится объектом их вожделения. Разве мало было писателей, начавших писать лишь потому, что до этого они что-то читали? И разве мало критиков, читавших лишь затем, чтобы получить возможность писать? Они как бы соединяли две стороны книги, две стороны знака так, чтобы в результате получилось некое единое слово. Критика — лишь один из моментов той истории, в которую мы ныне вступаем и которая ведет нас к единству — к истине письма.

1966.

### От науки к литературе.

Перевод С. Н. Зенкина .... 375

Нельзя изречь свою мысль, не осмысляя свою речъ.

### Бональд

Во французских университетах имеется официальный перечень традиционно преподаваемых социальных и гуманитарных наук, который определяет дипломные специальности выпускников, — вы можете быть доктором эстетики, психологии, социологии, но не геральдики, семантики или виктимологии. Таким образом, природа человеческого знания непосредственно определяется социальными институтами, которые навязывают нам свои способы членения и классификации, точно так же как язык, благодаря своим «обязательным категориям» (а не только запретам), заставляет нас мыслить так, а не иначе. Другими словами, определяющим для науки (под этим словом здесь и далее подразумевается совокупность социальных и гуманитарных наук) является не особое содержание (его границы зачастую неопределенны и подвижны), не особый метод (в разных науках он разный: что общего между исторической наукой и экспериментальной психологией?), не особые моральные принципы (серьезность и строгость свойственны не только науке), не особый способ коммуникации (научные знания излагаются в книгах, как и все прочее) — но исключительно ее особый *статус*, то есть ее социальный признак: ведению науки подлежат все те данные, которые общество считает достойными сообщения. Одним словом, наука — это то, что преподается.

Литература обладает всеми вторичными признаками, то есть всеми неопределяющими атрибутами науки. Содержание у нее то же, что и у науки: нет, без сомнения, ни одной научной материи, которой не касалась когда-то мировая литература; мир литературного произведения всеобъемлющ и охватывает все виды знания (социальное, психологическое, историческое) — так что

375

литература являет нам то великое единство мироздания, насладиться которым дано было древним грекам и в котором отказано нам из-за раздробленности нашего знания на отдельные науки. Кроме того, литература, подобно науке, методична: в ней есть программы изысканий, меняющиеся в зависимости от школы и эпохи (так же, впрочем, как и в науке), правила исследования, порой даже претензии на экспериментальность. У литературы, как и у науки, есть своя особая мораль — представив себе свою сущность, она выводит отсюда правила для своей деятельности и, следовательно, подчиняет свои начинания известному духу абсолюта.

И еще одна черта объединяет науку и литературу, но она же и разделяет их вернее всяких иных различий: и та и другая суть виды дискурса (что хорошо выражено в античной идее *логоса*), но, формируясь в языке, они каждая по-своему, его принимают или, если угодно, исповедуют. Для науки язык лишь орудие, и его желательно сделать как можно более прозрачным и нейтральным, поставить в зависимость от субстанции научного изложения (операций, предположений, выводов), которая считается по отношению к нему внеположной и первичной. Мы имеем, с одной стороны, и *прежде всего*, содержание научного сообщения, в котором и есть вся суть, а с другой стороны, и *только потом*, выражающую его словесную форму, которая сама по себе ничто. Отнюдь не случайность, что начиная с XVI в. одновременный подъем эмпиризма, рационализма, а в религии — принципа непосредственной очевидности (в связи с Реформацией), то есть научности в самом широком смысле слова, сопровождался упадком самостоятельности языка, отнесенного к низшему разряду в качестве орудия или же «изящного стиля», тогда как в средние века человеческая культура уделяла тайнам речи и тайнам природы почти равное место в рамках *септениума*.

Напротив того, для литературы — по крайней мере, для той ее части, которая переросла рамки классицизма и гуманизма, — язык уже не может оставаться удобным орудием или же пышным украшением для предшествующей ему «действительности» (будь то действительность социальных отношений, человеческих страстей или поэтического чувства), которую он помимо прочего должен

376

и выражать, подчиняясь для этого определенным стилистическим правилам. Язык — самое существо литературы, мир, где она живет; литература ныне всецело заключается в акте письма, а не в «мышлении», «изображении», «повествовании» или «переживании». В техническом плане, согласно определению Романа Jakobson, «поэтичность» (то есть литературность) означает особый тип сообщения, предметом которого служит его собственная форма, а не содержание. В этическом плане литература, двигаясь сквозь язык, колеблет основные понятия нашей культуры, и прежде всего понятие «реальность». В политическом плане литература революционна постольку, поскольку признает и демонстрирует, что ни один язык не бывает политически непорочным, и пользуется своего рода «целостным языком». Сегодня, таким образом, одна лишь литература берет на себя полную ответственность за язык; наука, разумеется, нуждается в языке, но, в отличие от литературы, она не живет *внутри* него. Наука преподается, то есть высказывается и излагается, литература же не столько сообщается, сколько совершается (преподают только ее историю). Наука говорится, литература пишется; одна управляется голосом, другая следует движениям руки; за ними стоит не одно и то же тело и не одно и то же желание.

Оппозиция науки и литературы, по сути своей выявляя два подхода к языку — в одном случае он замаскирован, в другом открыто принят, — имеет принципиальное значение для структурализма. Правда, названием этим (обычно его навешивают как ярлык) ныне покрываются самые различные тенденции, нередко разнонаправленные, порой даже противоборствующие, так что выступать от его имени не вправе никто. Автор этих строк далек от подобных притязаний; нынешний «структурализм» он берет лишь в наиболее специальном и потому наиболее правомерном толковании, подразумевая под этим словом определенный способ анализа явлений культуры, исходящий из методов современной лингвистики. Таким образом, для структурализма, который сам порожден одной из моделей языка, литература, как продукт языка, оказывается предметом не просто близким, а единичным. Такое совпадение не исключает, однако, некоторых затруднений и

даже внутреннего

377

раскола, связанного с тем, стремится ли структурализм сохранять по отношению к своему объекту научную дистанцию или же, напротив, готов загубить свою аналитичность, растворив ее в бесконечности языка, носителем которой в настоящее время является литература; словом, вопрос в том, желает ли структурализм быть наукой или письмом.

Структурализм-наука, можно сказать, «встречается с самим собой» на всех уровнях литературного произведения. Прежде всего, на уровне содержания, точнее, формы содержания, ибо он стремится описать «язык» рассказываемых историй, их составные части и единицы, логику сочленения тех и других, одним словом, общую мифологию, к которой принадлежит любое литературное произведение. Далее, на уровне дискурсивных форм: в силу своего метода структурализм обращает особое внимание на рубрики, разряды, распределение единиц; главная его цель — таксономия, то есть дистрибутивная модель, которая неизбежно обнаруживается во всем, что создано человеком (будь то книга или социальный институт), ибо без классификации нет и культуры. Что же касается дискурса, то есть сверхфразового единства слов, то его формы организации те же, что и у фразы, — это тоже классификация, причем классификация значимая; здесь у литературного структурализма есть славный родоначальник, чью историческую роль обычно недооценивают и очерняют по мотивам идеологического характера, — Риторика, эта впечатляющая попытка целой культуры проанализировать и упорядочить формы речи, сделать мир языка понятным для ума. И наконец, на уровне слов: у фразы есть не только буквальный, денотативный смысл; она полна и дополнительных значений. «Литературное» слово — это одновременно и отсылка к культурной традиции, и реализация риторической модели, оно содержит намеренную смысловую неоднозначность и в то же время является простой денотативной единицей; оно обладает пространственной глубиной, и в этом-то пространстве работает структурный анализ, чья задача гораздо шире, нежели у прежней стилистики, целиком основанной на ложной идее «выразительности». Итак, на всех своих уровнях — на уровне сюжета, дискурса и слова — литературное произведение предстает

378

для структуралиста как структура, всецело подобная структуре самого языка (это все более подтверждается новейшими исследованиями); структурализм, возникнув из лингвистики, встречается в лице литературы с предметом, который сам возник из языка. Отсюда ясно, почему в структурализме предпринимаются попытки создать науку о литературе, точнее лингвистику дискурса; ее объектом будет «язык» литературных форм, рассматриваемых на многих уровнях. Подобный замысел весьма нов, так как до сих пор «научный» подход к литературе был принадлежностью лишь сугубо периферийных дисциплин, таких, как история произведений, писателей и школ или же история текстов (филология).

При всей своей новизне данный замысел все же неудовлетворителен — во всяком случае, недостаточен. Он не затрагивает дилемму, о которой сказано выше и которая аллегорически выражается в оппозиции науки и литературы — в том смысле, что литература берет на себя ответственность за свой собственный язык (под названием «письма»), наука же от этого уклоняется, делая вид, что считает его не более чем орудием. Проще говоря, структурализму суждено остаться всего лишь еще одной «наукой» (каких рождает по несколько каждое столетие, и некоторые из них недолговечны), если главным его делом не станет подрыв самого языка науки, то есть если он не сумеет «написать себя»: да и как ему не поставить под вопрос сам язык, служащий ему для познания языка? Логическое продолжение

структурализма может состоять лишь в том, чтобы воссоединиться с литературой не просто как с «объектом» анализа, но и в самом акте письма, чтобы устранить заимствованное из логики разграничение, объявляющее произведение литературы языком-объектом, а науку — метаязыком; это значит подвергнуть риску иллюзорную привилегию науки на владение бесправным языком-работом.

Итак, структуралисту предстоит превратиться в «писателя» — но вовсе не затем, чтобы чтить и отправлять обряды «изящного стиля», а дабы заново обратиться к насущным проблемам всякой речевой деятельности, поскольку ее более не окутывает благодное облако иллюзий *реалистического* свойства, представляющих язык в виде простого посредника мысли. Для такого

379

превращения — откровенно говоря, пока что оно остается скорее в области теории — нужно прояснить (или признать) несколько обстоятельств. Прежде всего, приходится иначе, чем в золотые времена позитивизма, осмыслить отношения субъективности и объективности, или, если угодно, место субъекта в процессе его работы. Нам все уши прожужжали разговорами об объективности и строгости — двух неперемных атрибутах ученого; на самом деле эти качества по сути своей предназначены для предварительных операций, они необходимы при работе, и здесь нет никаких причин относиться к ним с недоверием или отбрасывать их вообще. Но качества эти нельзя перенести в дискурс — разве что посредством фокуса, чисто метонимического приема, когда научная *осмотрительность* лишь имитируется в речи. В любом высказывании подразумевается его субъект — выражает ли он себя открыто и прямо, говоря «я», либо косвенно, обозначая себя «он», или вообще никак, пользуясь безличными оборотами. Все это чисто грамматические уловки, от которых зависит лишь то, как субъект формируется в дискурсе, то есть каким образом (театрально или фантазматически) он представляет себя другим людям с помощью грамматических категорий; следовательно, ими обозначаются разные формы воображаемого. Наиболее коварная из них — привативная форма; она-то как раз и используется обычно в научном дискурсе, из которого ученый объективности ради самоустраняется; однако устраняется всякий раз только «личность» (с ее переживаниями, страстями, биографией), но ни в коем случае не субъект. Наоборот, субъект, можно сказать, обретает себя именно в акте самоустранения, которому он демонстративно подвергает свою личность, так что на уровне дискурса — а это роковой уровень, не следует забывать, — объективность оказывается просто одной из форм воображаемого. В сущности, только полная формализация научного дискурса (разумеется, речь идет о дискурсе гуманитарных наук, так как в других науках это уже в значительной мере достигнуто) гарантировала бы от проникновения в него воображаемого — если только, конечно, наука не решится пользоваться этим воображаемым *вполне осознанно*, что достигается лишь в письме; одно лишь письмо способно рассеять неискрен-

380

ность, тяготеющую над любым языком, который не сознает себя.

Далее, лишь в письме — это можно считать его предварительным определением — язык осуществляется во всей своей целостности. Пользоваться научным дискурсом как орудием мысли — значит предполагать, что существует некий нейтральный уровень языка, а те или иные специальные языки, например литературный или поэтический, суть производные от него, выступающие как отклонения от нормы или как украшения речи; такой нейтральный уровень служил бы основным кодом для всех «эксцентрических» языков, а они были бы просто его частными субкодами. Отождествляя себя с этим основным кодом, на котором якобы зиждется всякая норма, научный дискурс присваивает себе высший авторитет, оспаривать который как раз и призвано письмо; действительно, в понятии письма

содержится представление о языке как об обширной системе кодов, ни один из которых не является привилегированным или, если угодно, центральным; составные части этой системы находятся между собой в отношении «плавающей иерархии». Научный дискурс считает себя высшим кодом — письмо же стремится быть всеобъемлющим кодом, включающим в себя даже саморазрушительные силы. Поэтому только письмо способно сокрушить утверждаемые наукой теологические представления, отвергнуть террор отеческого авторитета, что несует в себе сомнительные «истины» содержательных посылок и умозаключений, открыть для исследования все пространство языка, со всеми его нарушениями логики, смешениями кодов, их взаимопереходами, диалогом, взаимным пародированием; только письмо способно противопоставить самоуверенности ученого — в той мере, в какой его устами «вещает» наука, — то, что Лотреамон называл «скромностью» писателя.

Наконец, на пути между наукой и письмом есть еще и третья область, которую науке предстоит вновь освоить, — область удовольствия. В рамках цивилизации, всецело основанной на монотеизме и идее Греха, где всякая ценность создается страданием и трудом, слово это звучит плохо — в нем слышится нечто легкомысленное, низменное, неполноценное. Кольридж писал: «А

381

*poem is that species of composition which is opposed to works of science, by purposing, for its immediate object, pleasure, not truth*» \*, — двусмысленное заявление, так как в нем хотя и признается в какой-то мере эротическая природа поэтического произведения (литературы), но ей по-прежнему отводится особый, как бы поднадзорный, участок, отгороженный от основной территории, где властвует истина. Между тем «удовольствие» (сегодня мы охотнее это признаем) подразумевает гораздо более широкую, гораздо более значительную сферу опыта, нежели просто удовлетворение «вкуса». До сих пор, однако, никогда не рассматривалось всерьез удовольствие от языка; о нем, по-своему, еще имела некоторое представление античная Риторика, учредив особый жанр речи, рассчитанный на зрелищный эффект, — эпидейктический жанр; классическое же искусство, на словах вменяя себе в обязанность «нравиться» (Расин: «Первое правило — нравиться...»), на деле всячески ограничивало этот принцип рамками «естественности»; одно лишь барокко, чей литературный опыт всегда встречал в нашем обществе (по крайней мере, во французском) отношение в лучшем случае терпимое, отважилось в какой-то мере разведать ту область, которую можно назвать Эросом языка. Научный дискурс далек от таких попыток: ведь, допустив их возможность, ему пришлось бы отказаться от своих привилегий, гарантированных социальным институтом, и покорно возвратиться в лоно «литературной жизни», о которой Бодлер писал, по поводу Эдгара По, что «только в этой стихии и могут дышать некоторые изгои».

Изменить самосознание, структуру и цели научного дискурса — такова, возможно, задача современности, притом что на первый взгляд гуманитарные науки сейчас прочно стоят на ногах, процветают и все более теснят литературу, упрекать которую в недостатке реализма и человечности стало общим местом. На самом деле именно литература и должна активно *представлять* перед глазами науки как социального института отвергаемую этим

\* «Поэтическое произведение — это род сочинения, отличающийся от научных трудов тем, что своей непосредственной целью он полагает удовольствие, а не истину» (англ.). — Прим. перев.

382

институтом суверенность языка. При этом непосредственным возмутителем спокойствия вполне мог бы выступить структурализм: только он, остро осознавая

языковую природу произведений культуры, способен ныне к пересмотру языкового статуса науки. Избрав своим предметом язык — все возможные языки, — он вскоре осознал себя как метаязык всей нашей культуры; пора, однако, пойти дальше, ибо разграничение языка-объекта и соответствующего ему метаязыка в конечном счете все еще зависит от отеческого авторитета науки, существующей якобы вообще вне языка. Перед структуралистским дискурсом встает задача сделаться полностью единосушным своему объекту; решить эту задачу можно лишь на двух одинаково радикальных путях — либо посредством исчерпывающей формализации, либо посредством тотального письма. При этом втором решении (именно оно здесь и отстаивается) наука станет литературой в той же мере, в какой литература уже есть и всегда была наукой (кстати говоря, ее традиционные жанры — стихотворение, рассказ, критическая статья, очерк — все более разрушаются). Действительно, все нынешние открытия гуманитарных наук, будь то социология, психология, психиатрия, лингвистика и т. д., были известны литературе всегда; разница лишь в том, что они в ней не *говорились*, а *писались*. Перед лицом этой целостной истины письма «гуманитарные науки», поздно сложившиеся в русле буржуазного позитивизма, предстают как средства самооправдания, с помощью которых наше общество поддерживает в себе иллюзию божественной истины, величественно — и бесосновательно — возвышающейся над языком.

*1967, «Times Littetary Supplement».*

#### **Смерть автора.**

Перевод С. Н. Зенкина..... 384

Бальзак в новелле «Сарразин» пишет такую фразу, говоря о переодетом женщиной кастрате: «То была истинная женщина, со всеми ее внезапными страхами, необъяснимыми причудами, инстинктивными тревогами, беспричинными дерзостями, задорными выходками и пленительной тонкостью чувств». Кто говорит так? Может быть, герой новеллы, старающийся не замечать под обличьем женщины кастрата? Или Бальзак-индивид, рассуждающий о женщине на основании своего личного опыта? Или Бальзак-писатель, исповедующий «литературные» представления о женской натуре? Или же это общечеловеческая мудрость? А может быть, романтическая психология? Узнать это нам никогда не удастся, по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего.

\*

Очевидно, так было всегда: если о чем-либо *рассказывается* ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, — то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо. Однако в разное время это явление ощущалось по-разному. Так, в первобытных обществах рассказыванием занимается не простой человек, а спе-

384

циальный медиатор — шаман или сказитель; можно восхищаться разве что его «перформацией» (то есть мастерством в обращении с повествовательным кодом), но никак не «гением». Фигура *автора* принадлежит новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом,

«человеческой личности». Логично поэтому, что в области литературы «личность» автора получила наибольшее признание в позитивизме, который подытоживал и доводил до конца идеологию капитализма. *Автор* и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей, в журнальных интервью и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника. В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы и страсти; для критики обычно и по сей день все творчество Бодлера — в его житейской несостоятельности, все творчество Ван Гога — в его душевной болезни, все творчество Чайковского — в его пороке; *объяснение* произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз «исповедует» голос одного и того же лица — *автора*.

\*

Хотя власть Автора все еще очень сильна (новая критика зачастую лишь укрепляла ее), несомненно и то, что некоторые писатели уже давно пытались ее поколебать. Во Франции первым был, вероятно, Малларме, в полной мере увидевший и предвидевший необходимость поставить сам язык на место того, кто считался его владельцем. Малларме полагает — и это совпадает с нашим нынешним представлением, — что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность (эту обезличенность ни в коем

385

случае нельзя путать с выхолащивающей объективностью писателя-реалиста), позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «перформирует»; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом, — а это значит, как мы увидим, восстановить в правах читателя. Валери, связанный по рукам и ногам психологической теорией «я», немало смягчил идеи Малларме; однако в силу своего классического вкуса он обратился к урокам риторики, а потому беспрестанно подвергал Автора сомнению и осмеянию, подчеркивал чисто языковой и как бы «непреднамеренный» «нечаянный» характер его деятельности и во всех своих прозаических книгах требовал признать, что суть литературы — в слове, всякие же ссылки на душевную жизнь писателя — не более чем суеверие. Даже Пруст, при всем видимом психологизме его так называемого анализа души, открыто ставил своей задачей предельно усложнить — за счет бесконечного углубления в подробности — отношения между писателем и его персонажами. Избрав рассказчиком не того, кто нечто повидал и пережил, даже не того, кто пишет, а того, кто *собирается писать* (молодой человек в его романе — а впрочем, сколько ему лет и *кто* он, собственно, такой? — хочет писать, но не может начать, и роман заканчивается как раз тогда, когда письмо наконец делается возможным), Пруст тем самым создал эпопею современного письма. Он совершил коренной переворот: вместо того чтобы описать в романе свою жизнь, как это часто говорят, он самую свою жизнь сделал литературным произведением по образцу своей книги, и нам очевидно, что не Шарлю списан с Монтестью, а, наоборот, Монтестью в своих реально-исторических поступках представляет собой лишь фрагмент, сколок, нечто производное от Шарлю. Последним в этом ряду наших предшественников стоит Сюрреализм; он, конечно, не мог признать за языком суверенные права, поскольку язык есть система, меж тем как целью этого движения было, в духе романтизма, непосредственное разрушение всяких кодов (цель иллюзорная, ибо разрушить код невозможно, его можно только «обыграть»); зато сюрреализм постоянно призывал к резкому нарушению смысловых ожиданий (пресловутые «перебивы смысла»), он требовал,

386

чтобы рука записывала как можно скорее то, о чем даже не подозревает голова (автоматическое письмо), он принимал в принципе и реально практиковал групповое письмо — всем этим он внес свой вклад в дело десакрализации образа Автора. Наконец, уже за рамками литературы как таковой (впрочем, ныне подобные разграничения уже изживают себя) ценнейшее орудие для анализа и разрушения фигуры Автора дала современная лингвистика, показавшая, что высказывание как таковое — пустой процесс и превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих. С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как «я» всего лишь тот, кто говорит «я»; язык знает «субъекта», но не «личность», и этого субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его, хватает, чтобы «вместить» в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности.

\*

Удаление Автора (вслед за Брехтом здесь можно говорить о настоящем «очуждении» — Автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной «сцены») — это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразуется весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется. Иной стала, прежде всего, временная перспектива. Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге; книга и автор сами собой располагаются на общей оси, ориентированной между *до* и *после*; считается, что Автор *вынашивает* книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, У него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется *здесь* и *сейчас*. Как следствие (или причина) этого смысл глаго-

387

ла *писать* должен отныне состоять не в том, чтобы нечто фиксировать, запечатлевать, изображать, «рисовать» (как выражались Классики), а в том, что лингвисты вслед за философами Оксфордской школы именуют перформативом — есть такая редкая глагольная форма, употребляемая исключительно в первом лице настоящего времени, в которой акт высказывания не заключает в себе иного содержания (иного высказывания), кроме самого этого акта: например, *Сим объявляю* в устах царя или *Пою* в устах древнейшего поэта. Следовательно, современный скриптор, покончив с Автором, не может более полагать, согласно патетическим воззрениям своих предшественников, что рука его не поспевает за мыслью или страстью и что коли так, то он, принимая сей удел, должен сам подчеркивать это отставание и без конца «отделывать» форму своего произведения; наоборот, его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательной (а не выразительной) жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, — во всяком случае, оно исходит только из языка как такового, а он неустанно ставит под сомнение всякое представление об исходной точке.

\*

Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель подобен Бувару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая

комичность которых *как раз и знаменует собой* истину письма; он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел *выразить себя*, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова

388

объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности. Так случилось, если взять яркий пример, с юным Томасом де Квинси: он, по словам Бодлера, настолько преуспел в изучении греческого, что, желая передать на этом мертвом языке сугубо современные мысли и образы, «создал себе и в любой момент держал наготове собственный словарь, намного больше и сложнее тех, основой которых служит заурядное прилежание в чисто литературных переводах» («Искусственный рай»). Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности.

\*

Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасным становятся и всякие притязания на «расшифровку» текста. Присвоить тексту Автора — это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо. Такой взгляд вполне устраивает критику, которая считает тогда своей важнейшей задачей обнаружить в произведении Автора (или же различные его ипостаси, такие как общество, история, душа, свобода): если Автор найден, значит, текст «объяснен», критик одержал победу. Не удивительно поэтому, что царствование Автора исторически было и царствованием Критика, а также и то, что ныне одновременно с Автором оказалась поколебленной и критика (хотя бы даже и новая). Действительно, в многомерном письме все приходится *распутывать*, но *расшифровывать* нечего; структуру можно проследивать, «протягивать» (как подтягивают спущенную петлю на чулке) \* во всех ее повторях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улечивает-

\* Из многих значений глагола *filer* здесь обыгрывается по крайней мере три: 'следить' (ср. в русском языке *филёр*), 'тянуть', 'подтягивать' (о петле на чулке); 'плести', 'вплетать' (например, в тексте: *une métaphore filée* — сквозная метафора). — *Прим. перев.*

389

ся, происходит систематическое высвобождение смысла. Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить *письмо*), отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо «тайну», то есть окончательный смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности, так как не останавливать течение смысла — значит в конечном счете отвергнуть самого бога и все его ипостаси — рациональный порядок, науку, закон.

\*

Вернемся к бальзаковской фразе. Ее не говорит никто (то есть никакое «лицо»): если у нее есть источник и голос, то не в письме, а в чтении. Нам поможет это понять одна весьма точная аналогия. В исследованиях последнего времени (Ж.-П. Вернан) демонстрируется основополагающая двусмысленность греческой трагедии: текст ее соткан из двусмысленных слов, которые каждое из действующих лиц понимает односторонне (в этом постоянном недоразумении и заключается «трагическое»); однако есть и некто, слышащий каждое слово во всей его двойственности,

слышащий как бы даже глухоту действующих лиц, что говорят перед ним; этот «некто» — читатель (или, в данном случае, слушатель). Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. Смехотворны поэтому попытки осуждать новейшее письмо во имя некоего гуманизма, лицемерно выставляющего себя поборником прав читателя. Критике

390

классического толка никогда не было дела до читателя; для нее в литературе существует лишь тот, кто пишет. Теперь нас более не обманут такого рода антифрасисы, посредством которых почтенное общество с благородным негодованием вступает за того, кого на деле оно оттесняет, игнорирует, подавляет и уничтожает. Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть \* миф о нем — рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора.

1968, «*Manteia*».

\* В подлиннике обыгрывается второе значение глагола *renverser* - 'выворачивать наизнанку'. — *Прим. ред.*

391

**Эффект реальности.**

Перевод С. Н. Зенкина.....592

Когда Флобер, описывая зал, где проводит время г-жа Обен, хозяйка Фелисите, сообщает нам, что «на стареньком фортепьяно, под барометром, высилась пирамида из коробок и картонок»<sup>1</sup>; когда Мишле, рассказывая о казни Шарлотты Корде, о том, как в тюрьме незадолго до прихода палача ее посетил художник, написавший ее портрет, добавляет, что «часа через полтора у нее за спиной тихонько постучали в небольшую дверцу»<sup>2</sup>, — то эти авторы (как и многие другие) вводят здесь в текст особого рода элементы, которыми до сих пор обычно пренебрегает структурный анализ, занятый вычлениением и систематизацией крупных повествовательных единиц. Все «лишние» по отношению к структуре детали либо сбрасываются им со счетов (о них просто не упоминается), либо трактуются (так пытался поступать и автор этих строк)<sup>3</sup> в качестве «прокладок» (катализаторов), обладающих косвенной функциональной значимостью, поскольку в совокупности они составляют индекс, характеризующий героя или обстановку действия, — то есть в конце концов все же включаются в структуру.

Представляется, однако, что, стремясь к исчерпывающему анализу (а какая цена методу, если он не позволяет постичь объект во всей его целостности, то есть, в данном случае, повествовательную ткань во всей ее протяженности?), стараясь отметить и включить в структуру

<sup>1</sup> Flaubert G. *Un coeur simple*. — In: Flaubert G. *Trois contes*. P.: Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4. Русск. перевод Е. Любимовой: Флобер Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М.: Худ. литература, 1984, с. 32.

<sup>2</sup> Michelet J. *Histoire de France, La Révolution*, t. V. Lausanne: Ed. Rencontre, 1967. p. 292.

<sup>3</sup> «Introduction à l'analyse structurale des récits». — «Communications», № 8, 1966, p. 1—27.

392

мельчайшие детали, неделимые атомы, неуловимые переходы, мы неизбежно встретимся и с такими элементами, которые не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной. С точки зрения структуры подобные элементы нарушают всякий порядок и кажутся, что еще тревожнее, своего рода повествовательными излишествами, как будто повествование расточительно сорит «ненужными» деталями, повышая местами стоимость нарративной информации. Если, скажем, во флюберовском описании фортепьяно еще может рассматриваться как индекс буржуазного благосостояния хозяйки, а «пирамида из коробок и картонок» — как коннотативный знак безалаберной и словно выморочной атмосферы дома Обенов, то никакой функцией, по-видимому, не объяснимо упоминание о барометре; этот предмет ничем не экзотичен, не показателен и вроде бы не входит в разряд вещей, *заслуживающих упоминания*. Столь же трудно структурно истолковать и все детали во фразе Мишле: для изложения событий важно лишь то, что вслед за живописцем явился палач, — не важно, ни сколько длился сеанс, ни какой величины была дверца, ни где она располагалась (зато сами мотивы двери и тихонько стучащей в нее смерти, бесспорно, обладают символической значимостью). Как видно, такие «ненужные детали», даже если они и немногочисленны, все же неизбежны: какое-то их количество содержится в любом повествовательном тексте, по крайней мере в любом западном повествовательном тексте обычного типа.

Подобные незначимые элементы текста («незначимые» в точном смысле слова — исключенные по видимости из семиотической структуры повествования) <sup>4</sup> сродни описаниям, даже если предмет, казалось бы, наименован одним-единственным словом (в действительности изолированного слова не бывает: тот же барометр упомянут у Флобера не сам по себе, он занимает особое место одновременно в синтаксическом и референциальном ряду); этим лишний раз подчеркивается загадоч-

<sup>4</sup> В этом кратком сообщении мы не будем приводить примеров «незначимых» элементов, так как незначимость обнаруживается только на уровне крупной структуры; вне структуры элемент не является ни значимым, ни незначимым, его требуется включить в заранее изученный контекст.

393

ность всякого описания, о которой следует сказать особо. Общая структура повествования, по крайней мере в том виде, как она до сих пор изучалась различными исследователями, представляется по сути своей *предиктивной*; предельно схематизируя, не принимая во внимание многочисленные осложняющие схему отступления, задержки, возвращения назад и обманутые ожидания, можно сказать, что в каждой узловой точке повествовательной синтагмы герою (или читателю, это не важно) говорится: если ты поступишь так-то, если ты выберешь такую-то из возможностей, то вот что с тобой случится (подсказки эти хотя и *сообщаются* читателю, тем не менее не теряют своей действенности). Совсем иное дело — описание: предсказательность в нем никак не отмечена; структура его «аналогическая», чисто суммирующая, она не выстраивается в ряд выборов и альтернативных возможностей, которые делают повествование похожим на обширный *dispatching* \*, обладающий референциальным (а не только дискурсивным) временным порядком. Данная оппозиция существенна для антропологии: когда под влиянием работ фон Фриша предположили, что у пчел имеется язык, то пришлось все же признать, что, даже если у этих насекомых и есть предиктивная система

танцев (для сбора пищи), с *описанием* эта система не имеет ничего общего <sup>5</sup>. Описание представляется, следовательно, «исключительной принадлежностью» так называемых высших языков — как ни странно, именно потому, что оно лишено какой-либо целенаправленности в плане поступков или в плане коммуникации. Своей обособленностью в повествовательной ткани описание (как и «ненужная деталь») ставит вопрос, чрезвычайно важный для структурного анализа повествовательных текстов. Вопрос этот следующий: все ли в повествовании значимо? А если не все, если в повествовательном ряду сохраняются кое-где «незначительные», незначимые участки, то в чем же, так сказать, значение этой незначимости?

Нужно прежде всего напомнить, что в одном из

<sup>5</sup> Bresson F. *La signification*. — In: Bresson F. *Problèmes de psycho-linguistique*. P.: PUF, 1963.

\* Распределительная схема (*англ.*). — *Прим. ред.*

394

важнейших течений западной культуры описание отнюдь не выводилось за рамки смысловых категорий, и ему приписывалась цель, вполне признанная литературой как социальным институтом. Течение это — риторика, а цель эта — «красота»; на протяжении долгих веков описание выполняло эстетическую функцию. Уже в античности к двум открыто функциональным жанрам красноречия, судебному и политическому, очень рано прибавился третий, эпидейктический, — жанр торжественной речи, имеющей целью вызвать у слушателей восхищение (а не убедить их в чем-либо); независимо от ритуальных правил его употребления, будь то восхваление героя или надгробное слово, в нем содержалась в зародыше сама идея эстетической целенаправленности языка. В александрийской неориторике (II в. н. э.) культивировался *экфрасис* — жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства. Такая традиция сохранялась на всем протяжении средних веков; в эту эпоху, как хорошо показал Курциус<sup>6</sup>, описание не подчиняется никакому реалистическому заданию; мало существенна его правдивость, даже правдоподобие; львов и оливы можно с легкостью помещать в страны Севера — существенны одни лишь нормы описательного жанра. Правдоподобие имеет здесь не референциальный, а открыто дискурсивный характер, все определяется правилами данного типа речи.

Если после этого вновь обратиться к Флоберу, то мы увидим, что эстетическая направленность описания все еще очень сильна. В «Госпоже Бовари» описание Руана — самого что ни на есть реального референта — подчинено строжайшим нормам особого эстетического правдоподобия, о чем свидетельствует правка, вносившаяся в этот отрывок в ходе шести последовательных переработок<sup>7</sup>. Ясно прежде всего, что поправки никоим образом не вызваны более тщательным учетом особенностей самого

<sup>6</sup> Curtius E. R. *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*. P.: PUF, 1956, chap. X.

<sup>7</sup> Шесть редакций этого описания приведены в книге: A1balat A. *Le Travail du style*. P.: Armand Colin, 1903, p. 72 sq.

395

объекта: в глазах Флобера Руан остается неизменным, или, вернее, если он слегка и меняется от одной редакции к другой, то лишь потому, что требовалось сделать более сжатым тот или иной образ, или устранить скопление одинаковых звуков, порицаемое правилами изящного стиля, или же «вставить» случайно найденное удачное выражение<sup>8</sup>. Ясно, далее, что ткань описания, где, казалось бы,

первостепенное значение (по объему, по детализации) уделяется *Руану* как объекту, — в действительности лишь основа, на которую нашиваются жемчужины редких метафор, нейтрально-прозаический наполнитель, которым разбавлено драгоценное вещество символики; словно во всем Руане писателю важны только риторические фигуры, которыми он описывается, словно Руан достоин упоминания только в виде замещающих его образов (*мачты, словно игольчатый лес, острова, как большие неподвижно застывшие рыбы, облака... воздушными волнами беззвучно разбивались об откос*)\*. Ясно, наконец, что все описание Руана *выстроено* таким образом, чтобы уподобить Руан живописному полотну, — средствами языка воссоздается картина, словно уже написанная на холсте («Отсюда, сверху, весь ландшафт представлялся неподвижным, как на картине»). Писатель реализует здесь платоновское определение художника как подражателя третьей степени, так как он подражает тому, что уже само есть имитация некоей сущности<sup>9</sup>. Таким образом, хотя описание Руана абсолютно «нерелевантно» для повествовательной структуры «Госпожи Бовари» (его нельзя соотнести ни с одним функциональным отрезком, ни с каким обозначением характеров, обстановки или общих суждений), — оно тем не менее отнюдь не выбивается из общего порядка; оно оправдано если и не внутренней логикой произведения, то по крайней мере законами литературы; у него есть «смысл», зависящий от соответствия не предмету,

<sup>8</sup> Подобный механизм точно отмечен у Валери в «Литературе», где разбирается бодлеровская строчка «Великодушная служанка...» *'La servante au grand cœur...'*: «Этот стих *сам собой пришел* в голову Бодлеру... И Бодлер стал продолжать. Он похоронил кухарку на лужайке, что противно обычаю, зато в рифму, и т. д.»

\* Фрагменты, вошедшие в окончательный текст «Госпожи Бовари», приводятся в переводе Н. Любимова. — *Прим. перев.*

<sup>9</sup> Платон. Государство, X, 599.

396

а правилам изображения, принятым в данной культуре. В то же время во флорберовском описании с эстетической задачей смешиваются и «реалистические» требования — создается впечатление, что возможность и необходимость описания или (в случае однословных описаний) наименования референта определяются только его точностью, которая стоит выше всех других функций или особняком от них. Эстетические правила вбирают в себя правила референциальные — по крайней мере, маскируются ими; очень может быть, что вид Руана из окна дилижанса, спускающегося по склону, «объективно» ничем и не отличается от панорамы, описанной Флобером. Такое смешение, подмена норм дает двойкий выигрыш. С одной стороны, эстетическая функция сообщает «отрывку» смысл, и у нас больше не закружится голова от обилия деталей: ведь если бы речевой поток не направлялся и не сдерживался требованиями повествовательной структуры с ее функциями и индексами, мы уже не знали бы, где остановиться на пути детализации, — любой «вид», не будь он подчинен эстетическому или риторическому заданию, стал бы неисчерпаем для дискурса, в нем всегда оставались бы какие-нибудь еще не описанные уголки, мелкие предметы, пространственные изгибы или оттенки цвета. С другой стороны, предполагая референт реально существующим, воспроизводя его с деланной покорностью, реалистическое описание избегает соскальзывания в фантазматичность, а это считалось необходимым условием «объективности» изложения. В классической риторике фантазм был в какой-то мере официально признан под названием особой фигуры — «гипотипозы», которая «представляет вещи перед взором слушателя», причем не просто констатирует их наличие, а изображает их во всем блеске вожделения (она входила в состав выразительной, красочной речи — *illustris oratio*) ; реализм, открыто отказавшись от норм риторического кода, вынужден поэтому искать новую мотивировку для

описаний.

Неделимые остатки, образующиеся при функциональном анализе повествования, отсылают всякий раз к тому, что обычно называют «конкретной реальностью» (мелкие жесты, мимолетные позы, незначительные предметы, избыточные реплики). Таким образом, чистое «изображе-

397

ние реальности», голое изложение «того, что есть» (или было) как бы сопротивляется смыслу, подтверждая тем самым распространенную мифологическую оппозицию пережитого (то есть живого) и умопостигаемого. Достаточно напомнить, что в современной идеологии навязчивые призывы к «конкретности» (которые риторически адресуются гуманитарным наукам, литературе, нормам поведения) всегда нацелены своим острием против смысла, словно в силу какого-то особого положения ничто живое не может быть значимым, и наоборот. Вымышленное повествование строится, по определению, согласно модели, основная норма которой связана с умопостигаемостью, и «реальность» (разумеется, воплощенная в письме) оказывает здесь весьма незначительное сопротивление структуре. Зато в историческом повествовании, обязанном излагать «то, что реально произошло», отсылка к этой реальности становится основной; тут уже неважно, что деталь нефункциональна, главное, чтобы она прямо указывала на «то, что имело место»; «конкретная реальность» сама по себе является достаточной причиной, чтобы о ней говорить. Именно история (исторический дискурс — *historia rerum gestarum* \*) и служит образцом для тех видов повествования, где межфункциональные промежутки заполняются структурно излишними элементами; логично поэтому, что реализм в литературе сложился примерно в те же десятилетия, когда воцарилась «объективная» историография; сюда же относится и нынешнее развитие технических средств, форм и институтов, порожденных постоянной потребностью удостовериться в доподлинности «реального», — такова фотография (прямое свидетельство о том, «что было здесь»), репортаж, выставки древностей (вспомнить хотя бы успех тутанхамоновского *шоу*), туристические поездки к памятникам и местам исторических событий. Все это говорит о том, что «реальность» как бы довлеет себе, что у нее хватает силы отрицать всякую «функциональность», что сообщение о ней совершенно не нуждается во включении в какую-либо структуру и что «там-так-было» — это уже достаточная опора для слова.

Еще со времен античности «реальность» относилась

\* Изложение деяний (лат.). — Прим. перев.

398

к сфере Истории и тем четче противопоставлялась правдоподобию, то есть внутреннему порядку повествования («подражания» или «поэзии»). Классическая культура веками жила мыслью о том, что реальность никоим образом не может смешиваться с правдоподобием. Прежде всего, правдоподобное — это всего лишь то, что признается таковым (*opinable*), оно всецело подчинено мнению (толпы); по словам Николя, «вещи следует рассматривать не так, как они суть сами по себе, и не так, как о них известно говорящему или пишущему, но лишь соответственно тому, что о них знают читатели или слушатели»<sup>10</sup>. Далее, правдоподобное — это общее, а не частное, которым занимается История; отсюда тенденция классических текстов к функционализации всех деталей, к тотальной структурированности, не оставляющей как бы ни единого элемента под ручательство одной лишь «реальности». Наконец, в рамках правдоподобия ни один элемент не исключает противоположного ему, так как опирается на мнение большинства, но не на абсолютный авторитет. В зачине всякого классического текста (то есть подчиненного правдоподобию в его древнем смысле) подразумевается слово *Esto* (пусть,

*например... , предположим...).* Что же касается «реальных», дробных, «прокладочных» элементов, о которых у нас идет речь, то они отрицают этот неявный зачин и располагаются в структурной ткани без всяких предварительных условий. Именно здесь проходит водораздел между античным правдоподобием и реализмом новой литературы; но здесь же появляется и новое правдоподобие, которое есть не что иное, как сам реализм (будем называть так всякий дискурс, включающий высказывания, гарантированные одним лишь референтом).

С семиотической точки зрения «конкретная деталь» возникает при *прямой смычке* референта с означающим; из знака исключается означаемое, а вместе с ним, разумеется, и возможность разрабатывать *форму означаемого*, то есть, в данном случае, повествовательную структуру (конечно, реалистическая литература и сама является повествовательной, но лишь потому, что реализм в ней

<sup>10</sup> Цит. по: *Bray R. Formation de la doctrine classique. P.: Nizet, 1963, p. 208.*

399

сводится к дробным, разбросанным там и сям «деталям»; в целом любой повествовательный текст, сколь угодно реалистический, развивается на нереалистических путях). Такое явление можно назвать *референциальной иллюзией*<sup>11</sup>. Истина этой иллюзии в том, что «реальность», будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, входит в него уже как означаемое коннотативное; стоит только признать, что известного рода детали непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее. «Барометр» у Флобера, «небольшая дверца» у Мишле говорят в конечном счете только одно: *мы — реальность*; они означают «реальность» как общую категорию, а не особенные ее проявления. Иными словами, само отсутствие означаемого, поглощенного референтом, становится означающим понятия «реализм»: возникает *эффект реальности*, основа того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику всех общераспространенных произведений новой литературы.

Это новое правдоподобие резко отличается от старого, поскольку сущность его не в соблюдении «законов жанра», или даже в их видимости, а в стремлении нарушить трехчленную природу знака, сделать так, чтобы предмет встречался со своим выражением без посредников. В этой предпринятой реализмом попытке, безусловно, присутствует тенденция к расщеплению знака — по-видимому, важнейшее отличие всей современной культуры, — но присутствует как бы в регрессивной форме, ибо знак расщепляется во имя восстановления во всей его полноте референта, тогда как сегодня задача состоит в том, чтобы, напротив, опустошить знак, бесконечно оттесняя все дальше его предмет, — вплоть до радикального пересмотра всей многовековой эстетики «изображения».

*1968, «Communications».*

<sup>11</sup> Эту иллюзию ярко иллюстрирует программа, которую выдвигал перед историком Тьер: «Быть правдивым — и только, самому уподобиться фактам, слиться с фактами, жить только фактами, следовать фактам, не идя дальше них» (цит. по: *J u l i a n C. Historiens français du XIXe siècle. P.: Hachette, s.d., p. LXIII).*

**С чего начать?**

Перевод С. Н. Зенкина..... . . 401

Допустим, некий студент решил предпринять анализ структуры литературного произведения. Он достаточно сведущ и не удивляется разноречивости концепций, которые порой неправомерно объединяются под названием структурализма; он достаточно рассудителен и понимает, что в структурном анализе не существует, как в социологии или филологии, канонического метода, который бы позволял автоматически выявлять всю структуру текста; он достаточно мужествен, заранее

предвидит и стойко переносит все ошибки, неполадки, неудачи и разочарования («к чему все это?»), которые непременно встретятся ему на пути анализа; он достаточно раскован и смело пускает в ход всю свою восприимчивость к различным структурам, все свое чутье множественных смыслов; наконец, он достаточно диалектичен и ясно понимает, что дело не в «истолковании» текста, не в достижении «позитивного результата» (то есть означаемого в последней инстанции — будь то истинный смысл произведения или обусловившая его причина), а, наоборот, в том, чтобы в ходе анализа (или чего-то подобного анализу) самому вступить в игру означающих, в процесс письма, одним словом, осуществить в своей работе множественность текста. Если даже найдется такой герой (или мудрец), то перед ним еще возникнет затруднение конкретно-практического порядка, простой вопрос, встающий перед каждым, кто приступает к новому делу: с чего начать? Казалось бы, это затруднение касается лишь чисто практических шагов, даже жестов (вопрос в том, какой первый жест мы делаем при встрече с текстом), но, в сущности, именно из него выросла вся современная лингвистика; чтобы преодолеть невыносимую, подавляющую разнородность человеческого языка (такое ощу-

401

щение как раз и бывает, когда не можешь начать), Соссюр решил выбрать и проследить одну нить из клубка, один уровень явлений — уровень смысла; так и была построена *система* языка. Сходным образом и в тексте, уже на вторичном уровне дискурса, одновременно разворачиваются многие коды, не сразу поддающиеся систематизации, а еще точнее, *наименованию*. Действительно, здесь все способствует тому, чтобы текст предстал как бы очищенным от всяких структур: и разворачивание дискурса, и естественность строения фраз, и кажущееся равноправие значимых и незначимых элементов, и наши школьные предрассудки (представления о «плане», «персонаже», «стиле»), и одновременное появление различных смыслов, и прихотливость, с которой возникают и исчезают в толще текста те или иные тематические жилы. Феномен текста переживается в своем богатстве и природности (и то и другое способствует его сакрализации) — как распознать и вытянуть из него первоначальную нить, как определить коды, которые надо анализировать в первую очередь? Эта практическая проблема и будет здесь намечена на примере *первоначального* анализа романа Жюль Верна «Таинственный остров»<sup>1</sup>.

По словам одного лингвиста, «в каждом процессе переработки информации можно выделить некоторую совокупность А исходных сигналов и некоторую совокупность В наблюдаемых заключительных сигналов. Задача научного описания состоит в том, чтобы объяснить, как происходит переход от А к В, каковы связи между ними. Промежуточные звенья между А и В могут быть или слишком многообразными (и поэтому ускользающими от нашего наблюдения) или же просто недоступными никакому наблюдению. В этом случае в кибернетике говорят о «черном ящике»<sup>2</sup>. Формулировкой Ревзина можно руководствоваться и приступая к изучению романа —

<sup>1</sup> Серия «*Livre de poche*». P.: Hachette, 1966, 2 v. [Цитаты и указания страниц в тексте соответствуют изданию: В е р н Ж. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 5. М., 1956. Перевод Н. Немчиновой и А. Худадовой. — *Прим. перев.*]

<sup>2</sup> Revzin I. I. *Les principes de la théorie des modèles en linguistique*. — «Langages», № 15, septembre 1969, p. 28 (см. Р е в з и н И. И. Метод моделирования и типология славянских языков. М.: Наука, 1967, с. 25. — *Прим. ред.*).

402

этой «движущейся» информационной системы: определим вначале два предельных множества (исходное и финальное), а затем проследим, какими путями второе множество смыкается с первым или отличается от него, что при этом

преобразуется, что приходит в движение; в общем, следует изучить переход от одного состояния равновесия к другому, пройти сквозь «черный ящик». Однако понятия исходного или заключительного множества отнюдь не просты. Не все повествовательные тексты выстроены так образцово-дидактически, как романы Бальзака, которые открываются длинным статично-синхроническим описанием, обширным и неподвижным нагромождением исходных данных, которое именуется *картиной* («картина» — одно из понятий риторики, заслуживающее особого рассмотрения в том смысле, что оно идет наперекор *движению* языка); во многих случаях читатель попадает сразу *in medias res* \*, детали картины рассеиваются на всем протяжении диегесиса, который начинается с первым же словом текста. Так происходит и в «Таинственном острове»: дискурс сразу обращается прямо к фабуле (недаром речь идет о буре). Чтобы *зафиксировать* исходную картину, остается одно средство — диалектически использовать заключительную картину (или, в зависимости от материала, наоборот). «Таинственный остров» заканчивается двумя сценами: первая изображает шестерых колонистов на голой скале, где их ждет смерть от лишений, если на выручку не придет яхта лорда Гленарвана; во второй сцене спасенные от смерти колонисты живут на цветущей земле, освоенной ими в штате Айова. Эти две последние сцены, разумеется, парадигматически соотнесены: процветание противопоставляется бедствию, богатство — лишениям; такая заключительная парадигма должна иметь какой-то коррелят вначале, если же такого коррелята нет или он представлен лишь частично, значит, в «черном ящике» произошла потеря, растворение или преобразование информации. Именно, так и обстоит дело: колонизация острова служит предваряющим коррелятом колонизации в Айове, но этот коррелят совпадает с самим диегесисом, он разворачивается на протяжении всех

\* В разгар действия (*лат.*). — *Прим. перев.*

401

событий романа и потому не составляет «картины»; зато финальная сцена лишений (на скале) симметрична начальной и перекликается с мотивом лишений, пережитых колонистами вначале, когда после аварии воздушного шара они все попадают на остров и вынуждены обживать его начиная с нуля (у них только и есть что собачий ошейник да пшеничное зернышко). Так благодаря симметрии восстанавливается исходная картина — это совокупность *данных*, содержащихся в первых главах романа, до тех пор пока колонисты, разыскав пропавшего Сайреса Смита, не собираются в полном составе и не сталкиваются в алгебраически чистом виде с совершенным отсутствием орудий труда («Огонь потух» — этими словами заканчивается глава VIII и вместе с нею исходная картина романа). Итак, информативная система строится как повторение одной и той же парадигмы («*лишения / колонизация*»), но в этом повторении есть изъян: лишения в обоих случаях оформляются как «картины», а колонизация представляет собой «фабулу». Такая несогласованность и служит первоначальным ключом, «открывающим» аналитический процесс; в ходе анализа выделяются два кода — один, статический, связан с ситуацией Адама, в которой оказываются колонисты (это особенно очевидно в исходной и заключительной картинах), а второй, динамический (что не отменяет смысловой природы его элементов), связан с эвристическим трудом колонистов, которые «открывают», «выявляют» природу острова и одновременно «проникают» в его тайну.

После этого первоначального размежевания оба выделенных кода можно уже легко (пусть и не быстро) подвергнуть постепенной разработке. Адамовский код (вернее, поле мотивов, связанных с изначальными лишениями; оно само объединяет в себе несколько кодов) включает в себя морфологически разнородные элементы: элементы действия, индексы, семы, констатации, пояснения. Вот, к

примеру, два связанных с ним событийных ряда. Первым из них роман открывается — это снижение воздушного шара. Здесь как бы сплетаются две нити — событийно-физическая, на которой располагаются один за другим все этапы спуска летательного аппарата (такого рода элементы легко поддаются вычленению,

404

учету и структурной систематизации), и «символическая», на которой нанизываются все признаки, маркирующие (в лингвистическом смысле слова) утрату имущества, вернее, добровольное расставание с ним, в результате чего колонисты остаются на острове без вещей, без орудий и без ценностей. Особенно символичен здесь отказ от золота (10 000 франков выбрасываются за борт в попытке набрать высоту), тем более что это золото врагов-южан; символичен и ураган, ставший причиной аварии, — его исключительность, катастрофичность решительно отрывают людей от всяких общественных связей (в мифе о Робинзоне буря, открывающая повествование, служит не просто логическим элементом, объясняющим причину кораблекрушения, но и элементом символическим, изображающим революционное освобождение от собственности, превращение человека общественного в человека первозданного). Второй ряд, соотносящийся с темой Адама, — первая разведка, в ходе которой колонисты выясняют, выбросило ли их на остров или на континент. Этот ряд строится в форме загадки, причем эпизод разгадки весьма поэтичен, ибо истина наконец обнаруживается лишь благодаря лунному свету; ясно, что в интересах дискурса земля должна оказаться островом, и островом необитаемым, так как для дальнейшего развития дискурса требуется, чтобы человеку было дано сырье без орудий труда, но и без противодействия других людей. Оттого всякий человек, не принадлежащий к числу колонистов, — враг не только поселенцам, но и самому дискурсу; как Робинзон, так и потерпевшие аварию в романе Жюль Верна одинаково боятся чужих людей, незваных гостей, которые бы нарушили последовательность изложения и чистоту дискурса; блистательное завоевание Орудия («Таинственный остров» прямо противоположен научно-фантастическим романам о будущем — это роман о самом далеком прошлом, об изготовлении первых орудий) не должно омрачаться никаким вмешательством человека (не считая самих членов группы).

К теме Адама относятся также и все мотивы изобильной природы — их можно назвать кодом Эдема (*Адам / Эдем* — любопытное фонетическое соответствие). Райское изобилие принимает три формы; во-пер-

405

вых, природа острова сама по себе совершенна — «земля здесь казалась плодородной, а природа красивой и богатой многими дарами» (с. 40); во-вторых, в ней всегда кстати находится все необходимое (хочешь ловить птиц на удочку? — *тут же, поблизости* оказываются и лианы для лесы, и колючки для крючка, и черви для приманки); в-третьих, возделывая природу, колонисты не испытывают никакой усталости, или, по крайней мере, их усталость *устраняется* дискурсом. Суть этой третьей формы райского изобилия в том, что всемогущий дискурс отождествляется со щедрой природой, вносит во все легкость и радость, сокращает время, усталость и трудности; если нужно чуть ли не голыми руками повалить огромное дерево, то достаточно одной фразы — и дело сделано. При дальнейшем анализе следовало бы подробнее остановиться на этой *благодати*, которую верновский дискурс ниспосылает на всякое дело.

С одной стороны, здесь все происходит в противоположность «Робинзону Крузо» — у Дефо труд не просто изнурителен (чтобы это сказать, хватило бы одного-единственного слова), но он еще и показан во всей своей мучительности через тягостный отсчет дней и недель, необходимых для малейшей трансформации природы (в одиночку): сколько времени и усилий нужно, чтобы одному, каждый день

понемножку, передвинуть тяжелую пирогу! У Дефо дискурс призван показать труд словно замедленной съемкой, свести его к «затратам рабочего времени» (в чем и заключается отчуждение труда). С другой стороны, здесь прекрасно видно диегетическое и вместе с тем идеологическое всесилие дискурсивного акта: прием эвфемизма позволяет верновскому дискурсу стремительно продвигаться в освоении природы, шагая от задачи к задаче, а не от усилия к усилию; в нем возвеличивается научное знание и вместе с тем замалчивается труд. Верновский дискурс — это поистине идиолект «инженера» (каковым и является Сайрес Смит), технократа, хозяина науки; он воспекает преобразовательный труд и вместе с тем скрадывает его, препоручая другим; своими эллипсисами верновский дискурс радостно перепрыгивает через время и усилия, то есть через тяготы труда, — и тем самым отбрасывает все это в область несуществующего, неназван-

406

ного; труд, словно вода, уходит в песок, исчезает в пустых промежутках фразы.

Еще один субкод адамовской темы — код колонизации. Уже по природе своей это слово многозначно — здесь и «детский лагерь отдыха» (*colonie de vacances*), и «колония насекомых», и «исправительная колония», и «колониализм»; в данном же случае потерпевшие крушение становятся колонистами, но колонизируют они необитаемый остров, девственную природу. На этой идиллической картинке стыдливо стерто все социальное, земля преобразуется без какой бы то ни было помощи рабского труда — перед нами просто земледельцы, а не колонизаторы. Однако, составляя перечень кодов, полезно было бы отметить, что отношения между персонажами, хотя и слабо, условно намеченные, складываются все же на отдаленном фоне колониальной проблематики. Все колонисты трудятся не покладая рук — но все-таки труд между ними иерархически разделен (Сайрес — вождь-технократ; Спилет — охотник; Герберт — наследник; Пенкроф — квалифицированный рабочий; Наб — слуга; Айртон — каторжник, занятый колонизацией в самой примитивной форме, уходом за скотом); кроме того, негр Наб по сути своей раб — не потому, что с ним обращаются грубо или хотя бы высокомерно (напротив, в романе господствуют гуманность и равенство), даже не потому, что он выполняет черную работу, а потому, что в самой «природе» его душевного склада есть нечто животное: интуитивно восприимчивый, постигающий мир чутьем и предчувствием, он близок к собаке Топу: это низшая ступень лестницы, основание пирамиды, на вершине которой царит всемогущий Инженер. Не следует, наконец, забывать и о том, что историческая обстановка действия тоже имеет колониальный характер: герои романа становятся изгнанниками из-за Гражданской войны в США, которая через их посредство порождает и несет в мир новую колонизацию, благодаря свойствам дискурса магически очищенную от всякого социального отчуждения (отметим кстати, что и приключения Робинзона Крузо начинаются с чисто колониальной задачи — Робинзон рассчитывает обогатиться на торговле черными рабами, переселяя их из Африки на сахарные плантации Бразилии: миф о необитаемом острове опирается на

407

животрепещущую проблему — как возделывать землю без рабов?); и когда колонисты, лишившись своего острова, основывают новую колонию в Америке, то происходит это в западном штате Айова, с территории которого столь же магически «исчезло» коренное население (индейцы сиу), как и все туземцы с Таинственного острова.

Второй код, который следует (для начала) разобрать, — это код распашки-разгадки (*défrichement-déchiffrement*), если воспользоваться созвучием слов. К нему относятся все многочисленные элементы, маркирующие одновременно вторжение в природу и раскрытие ее тайн (так, чтобы, *дойдя* до ее сути, сделать ее *доходной*).

Данный код содержит два субкода. Первый включает в себя преобразование природы, так сказать, природными средствами — знаниями, трудом, настойчивостью. Задача здесь в том, чтобы *открыть* природу, найти пути к ее использованию, — то есть это код «эвристический». В нем изначально имеется особая символика — мотивы «проникновения в недра», «взрыва», одним словом, как уже сказано, вторжения; природа — это твердая кора, состоящая прежде всего из минералов, соответственно функция и энергия Инженера направлены на проникновение в ее глубины; чтобы «заглянуть внутрь», нужно «взорвать», чтобы высвободить сокровища недр, нужно «взрезать» землю. «Таинственный остров» — плутонический роман, где пущена в ход мощная (в силу своей амбивалентности) теллурическая образность: недра земли предстают одновременно и как убежище, которым можно завладеть (Гранитный дворец, подземный грот «Наутилуса»), и как логово разрушительных сил (вулкан). Жан Помье уже выдвигал (применительно к XVII в.) плодотворную идею изучения характерных метафор эпохи; в этом смысле несомненна связь верновского плутонизма и технических задач промышленного века, который повсеместно вгрызался в землю, в *tellus*, с помощью динамита для разработки рудников, прокладки шоссейных и железных дорог, сооружения мостов. Землю вскрывают, чтобы извлечь железо (показательно, что благодаря Эйфелю этот вулканический, огненный материал приходит на смену камню — материалу, унаследованному от предков и «соби-

408

раемому» прямо на поверхности), а железо, в свою очередь, помогает окончательно пробить земную твердь и воздвигнуть средства сообщения (мосты, рельсы, вокзалы, виадуки).

Плутоническая символика строится на особом техническом мотиве — мотиве орудия. Подобно языку и брачному обмену (как показали Леви-Стросс и Якобсон), орудие труда порождено стремлением к умножению и само по сути своей является средством умножения: от природы (или от провидения) колонисты получают зернышко или спичку, оказавшиеся в кармане у мальчика, и они превращают единицу во множество. «Таинственный остров» изобилует примерами такого умножения: орудие создает новые орудия — такова сила числа, сила множителя, о порождающей способности которого подробно рассказывает Сайрес; в этой силе есть и магия («*При желании все можно сделать!*» — с. 38), и разум (знаменатель прогрессии как раз и называется *raison* \*, бухгалтерская арифметика этимологически и идеологически сливается с *ratio*), и отрицание случайности (число-множитель позволяет не начинать, как в игре, с нуля после каждой попытки, после каждого погасшего костра, после каждого урожая). Соответственно и код орудия зиждется на мотиве *трансформации* — мотиве одновременно техническом (превращение материи), магическом (метаморфоза) и лингвистическом (порождение знаков). Хотя трансформация всегда получает научное объяснение в понятиях кода школьных знаний (Физики, Химии, Ботаники, уроков «Вещи вокруг нас»), она всякий раз строится как неожиданность, зачастую как загадка (быстро разгадываемая). Во что бы такое можно превратить тюленей? — Ответ (отсроченный по закону повествовательной задержки): в кузнечные мехи и свечи. Не только наука (она здесь лишь предлог), но и прежде всего сам дискурс требует, чтобы, во-первых, начало и конец такой операции, исходное сырье и конечный продукт (водоросли и нитроглицерин) как можно дальше отстояли друг от друга, а во-вторых, чтобы согласно принципу бриколажа каждый природный или извне полученный предмет извлекался из своего «здесь-бытия» и использо-

\* Буквально: 'разум' (фр.). — Прим. перев.

409

вался в неожиданном применении; так, полотнище аэролата,

многофункциональное в силу своей бросовой природы (обломок аварии), превращается и в белье, и в мельничные крылья. Как легко понять, этот код, открывающий бесконечную игру новыми, неожиданными классификациями, весьма близок к языковой деятельности: преобразующая способность Инженера состоит во власти над словами, так как в обоих случаях происходит комбинирование элементов (слов, материалов) для образования новых систем (фраз, вещей) и в обоих случаях используются устойчивые коды (язык, научное знание), содержание которых стереотипно, но это не мешает поэтическому (и поийетическому) эффекту. С трансформативным кодом (одновременно лингвистическим и демиургическим) можно также соотнести особый субкод, включающий множество элементов, — код номинации. Едва добравшись до вершины горы, откуда видна панорама всего острова, колонисты тут же начинают составлять его карту, то есть зарисовывать его очертания и давать им названия; этот первичный акт осознания и освоения мира оказывается актом языковым, так что вся подлежащая трансформации неопределенная субстанция острова становится практической действительностью лишь пройдя сквозь сеть языка; составляя карту своего острова, то есть своей «действительности», колонисты в итоге лишь реализуют на практике определение языка как «mapping'a» \* действительности.

Как уже было сказано, от-крытие (*dé-couverte*) острова служит основой для двух кодов, первый из которых — код эвристический, совокупность элементов и моделей, связанных с преобразованием природы. Второй код, гораздо более условный с точки зрения романной традиции, — это код герменевтический; в нем берут начало разнообразные загадки (всего около десятка), которыми обосновывается название книги («Таинственный остров») и которые разгадываются лишь в конце, когда колонистов зовет к себе капитан Немо. Подобный код уже изучен в связи с другим текстом <sup>3</sup>, и здесь достаточно за-

\* Съемка, картографирование (*англ.*). — *Прим. перев.* <sup>3</sup> «S/Z», анализ новеллы Бальзака «Сарразин» (P.: *Seuil*, «Tel Quel». 1970).

410

верить, что в «Таинственном острове» присутствуют все его формальные составные части: постановка загадки, ее тематизация, формулировка, различные элементы ретардации (отсрочивающие ответ), разгадка-раскрытие. Эвристика и герменевтика весьма близки друг к другу, так как в обоих случаях нужно снять покровы с тайны острова, проникнуть в его суть: поскольку он воплощает собой природу, нужно добыть ее богатства, поскольку же это обиталище капитана Немо, нужно распознать его чудесного хозяина. Весь роман построен на расхожей пословице: *помогай себе сам* (работай сам над укрощением природы), *и небо тебе поможет* (Немо, убедившись в своем высоком человеческом достоинстве, отнесется к тебе с доброжелательностью божества). От этих двух сближающихся друг с другом кодов зависят две различные, хотя и взаимодополнительные символики: мотивы вторжения в природу, ее подчинения, укрощения, преобразования, применения знаний (как уже сказано, именно знаний прежде всего, а не труда) отсылают к отказу от наследства, к символике Сына, тогда как действия Немо (правда, у взрослого Сына — Сайреса — порой не хватает терпения их выносить) влекут за собой символику Отца (см. ее анализ у Марселя Море) <sup>4</sup>; странный, однако, этот отец, странный бог, который зовется Никто.

Может показаться, что такое первоначальное «распутывание» текста принадлежит скорее к тематической, чем к формальной критике; однако такая методологическая вольность необходима; анализ текста нельзя *начать* (а вопрос стоял именно так) без предварительного семантического, содержательного взгляда на этот текст — будь то под тематическим, символическим или идеологическим углом зрения. Остается теперь выполнить работу (огромную) по прослеживанию

первоначально намеченных кодов, по определению их элементов, по прочерчиванию рядов, но также и по выявлению других кодов, которые проступают на фоне первичных. Можно сказать, что исходить (как и сделано в данном случае) из некоторого *сущения* смысла мы вправе лишь постольку, поскольку при дальнейшем (бесконечном) анализе зада-

<sup>4</sup> More Marcel. *Le très curieux Jules Verne*. P.: Gallimard, 1960.

411

чей будет, напротив, взорвать текст, рассеять первоначальное облако смыслов, первоначальный образ содержания. Структурный анализ нацелен не на истинный смысл текста, а на его множественность; потому работа наша должна заключаться не в том, чтобы, отправляясь от форм, распознавать, освещать и формулировать содержание (для этого никакой структурный метод не нужен), а в том, чтобы, напротив, рассеивать, раздвигать, приводить в движение первоначально данное содержание под действием науки о формах. Такой метод пойдет на пользу аналитику, давая ему, во-первых, возможность начать анализ, исходя из нескольких хорошо известных кодов, а во-вторых, право отбросить эти коды (преобразовать их) в дальнейшем развитии уже не текста (в тексте все коды прочерчиваются одновременно, в объемном пространстве), но своей собственной работы.

1970, «*Poétique*».

**От произведения к тексту.**

Перевод С. Н. Зенкина..... 413

Известно, что за последние годы в наших представлениях о языке и, следовательно, о произведении (литературном), которое обязано языку уже своим существованием как феномен действительности, произошло (или происходит) определенное изменение. Это изменение очевидным образом связано с новейшими достижениями таких дисциплин, как лингвистика, антропология, марксизм, психоанализ (слово «связано» имеет здесь нарочито нейтральный смысл: речь не идет о зависимости, будь то даже зависимость гибкая и диалектическая). Новый взгляд на понятие произведения возник не столько вследствие внутреннего обновления каждой из этих дисциплин, сколько вследствие их встречи друг с другом на уровне объекта, традиционно не подлежавшего ведению ни одной из них. Действительно, работа *на стыке дисциплин*, которой в науке придают сейчас важное значение, не может быть результатом простого сопоставления различных специальных знаний; это дело небезобидное, и *по-настоящему* (а не просто в виде благих пожеланий) оно начинается тогда, "когда единство прежних дисциплин раскалывается — порой даже насильственно, с шумными потрясениями, обусловленными модой, — и уступает место новому объекту и новому языку, причем ни тот ни другой не уместаются в рамках наук, которые предполагалось тихо и мирно состыковать друг с другом; затруднения в классификации как раз и служат симптомом перемен. Перемены, коснувшиеся и понятия «произведения», не следует, однако, переоценивать: они — лишь часть общего эпистемологического сдвига (скорее именно сдвига, чем перелома), перелом же, как не раз отмечалось, произошел в прошлом веке, с появлением марксизма и фрейдизма; никаких новых решительных перемен с тех пор не последовало, так что в известном смысле можно сказать, что мы вот уже

413

сто лет как заняты повторением пройденного. История — наша История — ныне позволяет нам лишь смещать и варьировать кое-какие представления, кое в чем идти дальше, кое от чего отказываться. Подобно тому как учение Эйнштейна требует включать в состав исследуемого объекта *относительность системы отсчета*, так и в литературе совместное воздействие марксизма, фрейдизма и

структурализма заставляет ввести принцип относительности во взаимоотношения скриптора, читателя и наблюдателя (критика). В противовес *произведению* (традиционному понятию, которое издавна и по сей день мыслится, так сказать, по-ньютонovski), возникает потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига или преобразования прежних категорий. Таким объектом является *Текст*. Понимаю, что слово это сейчас в моде (я и сам склонен его употреблять достаточно часто) и тем самым вызывает у некоторых недоверие; потому-то мне и хотелось бы сформулировать себе для памяти основные пропозиции, в пересечении которых и располагается, на мой взгляд, Текст. Слово «пропозиция», «предложение» следует здесь понимать скорее в грамматическом, чем в логическом смысле; это не доказательства, а просто высказывания, своего рода «пробы», попытки подхода к предмету, в которых допускается метафоричность. Ниже следуют эти пропозиции; они касаются таких вопросов, как «метод», «жанры», «знак», «множественность», «филиация», «чтение» и «удовольствие».

\*

1. Текст не следует понимать как нечто исчислимое. Тщетна всякая попытка физически разграничить произведения и тексты. В частности, опрометчиво было бы утверждать: «произведение — это классика, а текст — авангард»; речь вовсе не о том, чтобы наскоро составить перечень «современных лауреатов» и расставить одни литературные сочинения *in \**, а другие *out \*\** по хронологическому признаку; на самом деле «нечто от Текста» может содержаться и в весьма древнем произведении, тогда как многие создания современной литера-

\* Внутри (англ.). — *Прим. перев.* \*\* Вне (англ.). — *Прим. перев.*

414

туры вовсе не являются текстами. Различие здесь вот в чем: произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — поле методологических операций (*un champ méthodologique*). Эта оппозиция отчасти напоминает (но отнюдь не дублирует) разграничение, предложенное Лаканом: «реальность» показывается, а «реальное» доказывается; сходным образом, произведение наглядно, зримо (в книжном магазине, в библиотечном каталоге, в экзаменационной программе), а текст — доказывается, высказывается \* в соответствии с определенными правилами (или против известных правил). Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке, существует только в дискурсе (вернее сказать, что он является Текстом лишь постольку, поскольку он это сознает). Текст — не продукт распада произведения, наоборот, произведение есть шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом. Или иначе: *Текст ощущается только в процессе работы, производства*. Отсюда следует, что Текст не может неподвижно застыть (скажем, на книжной полке), он по природе своей должен *сквозь что-то* двигаться — например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений.

\*

2. Точно так же Текст не ограничивается и рамками добропорядочной литературы, не поддается включению в жанровую иерархию, даже в обычную классификацию. Определяющей для него является, напротив, именно способность взламывать старые рубрики. К какой рубрике отнести Жоржа Батая? Кто этот писатель — романист, поэт, эссеист, экономист, философ, мистик? Ответ настолько затруднителен, что обычно о Батае предпочитают просто не упоминать в учебниках литературы; дело в том, что Батай всю жизнь писал тексты или, вернее, быть может один и тот же текст. Текст делает проблематичной всякую классификацию (в этом и состоит

\* В подлиннике обыгрываются возвратные глаголы *se démontrer, se montrer, se parler*; дословный перевод: «„реальность" показывается, а „реальное"

обнаруживается..., текст обнаруживается, выговаривается...» — *Прим. ред.*

415

одна из его «социальных» функций), так как он всякий раз предполагает, по выражению Филиппа Соллерса, познание пределов. Еще Тибоду (хотя и в более узком смысле) говорил о предельных, пограничных произведениях (такова, например, «Жизнь Раннее» Шатобриана, которая, действительно, ныне представляется нам «текстом»); а Текст — это и есть то, что стоит на грани речевой правильности (разумности, удобочитаемости и т. д.). Сказано это не для красного словца, не ради «героического» жеста; Текст пытается стать именно *запредельным* по отношению к *доксе* (чем еще определяется это расхожее общее мнение, составляющее, при мощном содействии средств массовой коммуникации, основу наших демократических обществ, как не своими пределами, своей энергией отторжения, своей *цензурой?*); можно сказать, что Текст всегда в буквальном смысле *парадоксален*.

\*

3. Текст познается, постигается через свое отношение к знаку. Произведение замкнуто, сводится к определенному означаемому. Этому означаемому можно приписывать два вида значимости: либо мы полагаем его явным, и тогда произведение служит объектом науки о буквальных значениях (филологии), либо мы считаем это означаемое тайным, глубинным, его нужно искать, и тогда произведение подлежит ведению герменевтики, интерпретации (марксистской, психоаналитической, тематической и т. п.). Получается, что все произведение в целом функционирует как знак; закономерно, что оно и составляет одну из основополагающих категорий цивилизации Знака. В Тексте, напротив, означаемое бесконечно откладывается на будущее; Текст уклончив, он работает в сфере означаемого. Означаемое следует представлять себе не как «видимую часть смысла», не как его материальное преддверие, а, наоборот, как его *вторичный продукт (après-coup)*. Так же и в *бесконечности* означаемого предполагается не невыразимость (означаемое, не поддающееся наименованию), а *игра*; порождение означаемого в поле Текста (точнее, сам Текст и является его полем) происходит вечно, как в

416

вечном календаре, — причем не органически, путем вызревания, и не герменевтически, путем углубления в смысл, но посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов. Логика, регулирующая Текст, зиждется не на понимании (выяснении, «что значит» произведение), а на метонимии; в выработке ассоциаций, взаимосцеплений, переносов находит себе выход символическая энергия; без такого выхода человек бы умер. Произведение в лучшем случае *малосимволично*, его символика быстро сходит на нет, то есть застывает в неподвижности; зато Текст *всецело* символичен; *произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы, — это и есть текст*. Тем самым Текст возвращается в лоно языка: как и в языке, в нем есть структура, но нет объединяющего центра, нет закрытости. (К структурализму иногда относятся с пренебрежением, как к «моду»; между тем исключительный эпистемологический статус, признанный ныне за языком, обусловлен как раз тем, что мы раскрыли в нем парадоксальность структуры — это система без цели и без центра.)

\*

4. Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность *неустраняемая*, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов — Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он

не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла. Действительно, множественность Текста вызвана не двусмысленностью элементов его содержания, а, если можно так выразиться, *пространственной многолинейностью* означающих, из которых он соткан (этимологически «текст» и значит «ткань»). Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который снял в себе всякие напряжения, порожденные воображаемым, и ничем внутренне не отягощен; он прогуливается (так случилось однажды с автором этих

417

строк, и именно тогда ему живо представилось, что такое Текст) по склону лощины, по которой течет пересыхающая река (о том, что река пересыхающая, упомянуто ради непривычности обстановки). Его восприятия множественны, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению — отблески, цветные пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлопающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне лощины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом; все эти случайные детали наполовину опознаваемы — они отсылают к знакомым кодам, но сочетание их уникально и наполняет прогулку несходствами, которые не могут повториться иначе как в виде новых несходств. Так происходит и с Текстом — он может быть собой только в своих несходствах (что, впрочем, не говорит о какой-либо его индивидуальности); прочтение Текста — акт одноразовый (оттого иллюзорна какая бы то ни было индуктивно-дедуктивная наука о текстах — у текста нет «грамматики»), и вместе с тем оно сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* цитат — из цитат без кавычек. Произведение не противоречит ни одной философии монизма (при том что некоторые из них, как известно, непримиримые враги); для подобной философии множественность есть мировое Зло. Текст же, в противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами (Евангелие от Марка, 5, 9): «Легион имя мне, потому что нас много». Текст противостоит произведению своей множественной, бесовской текстурой, что способно повлечь за собой глубокие перемены в чтении, причем в тех самых областях, где монологичность составляет

418

своего рода высшую заповедь: некоторые «тексты» Священного писания, традиционно отданные на откуп теологическому монизму (историческому или анагогическому), могут быть прочитаны с учетом дифракции смыслов, то есть в конечном счете материалистически, тогда как марксистская интерпретация произведений, до сих пор сугубо монистическая, может благодаря множественности обрести еще большую степень материализма (если, конечно, марксистские «официальные институты» это допустят).

\*

5. Произведение включено в процесс филиации. Принимается за аксиому *обусловленность* произведения действительностью (расой, позднее Историей), *следование* произведений друг за другом, *принадлежность* каждого из них своему автору. Автор считается отцом и хозяином своего произведения; литературоведение учит нас поэтому *уважать* автограф и прямо заявленные намерения автора, а общество в целом юридически признает связь автора со своим произведением (это

и есть «авторское право» — сравнительно, впрочем, молодой институт, так как по-настоящему узаконен он был лишь в эпоху Революции). Что же касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве. Метафоры Текста и произведения расходятся здесь еще более. Произведение отсылает к образу естественно разрастающегося, «развивающегося» *организма* (показательно двойственное употребление слова «развитие» — в биологии и в риторике). Метафора же Текста — *сеть*; если Текст и распространяется, то в результате комбинирования и систематической организации элементов (впрочем, образ этот близок и к воззрениям современной биологии на живые существа). В Тексте, следовательно, не требуется «уважать» никакую органическую цельность; его можно *дробить* (как, кстати, и поступали в средние века, причем с двумя высокоавторитетными текстами — со Священным писанием и с Аристотелем), можно читать, не принимая в расчет волю его отца; при восстановлении в правах интертекста парадоксальным образом отменяется право насле-

419

дования. Призрак Автора может, конечно, «явиться» в Тексте, в своем тексте, но уже только на правах гостя; автор романа запечатлевается в нем как один из персонажей, фигура, вытканная на ковре; он не получает здесь более никаких родительских, алетических преимуществ, а одну лишь игровую роль, он, так сказать, «автор на бумаге». Жизнь его из источника рассказываемых историй превращается в самостоятельную историю, которая соперничает с произведением; происходит наложение творчества писателя на его жизнь, а не наоборот, как прежде. Жизнь Пруста или Жене может читаться как текст благодаря их произведениям; слово «био-графия» обретает здесь свой буквальный, этимологический смысл; одновременно ложной проблемой становится искренность писателя, эта «крестная мука» всей литературной морали, — ведь «я», пишущее текст, это «я», существующее лишь на бумаге.

\*

6. Произведение обычно является предметом потребления; я не хотел бы демагогически ссылаться на так называемую потребительскую культуру, но приходится все же признать, что ныне различия между книгами определяются «качеством» произведения (что в конечном счете подразумевает «вкусовую» оценку), а не способом чтения как таковым: в структурном отношении «серьезные» книги читаются так же, как и «транспортное чтиво» (в транспорте). Текст, нередко уже в силу своей «неудобочитаемости», очищает произведение (если оно само это позволяет) от потребительства и отцеживает из него игру, работу, производство, практическую деятельность. Это значит, что Текст требует, чтобы мы стремились к устранению или хотя бы к сокращению дистанции между письмом и чтением, не проецируя еще сильнее личность читателя на произведение, а объединяя чтение и письмо в единой знаковой деятельности. Разделяющее их расстояние возникло исторически. Во времена наиболее резкого социального расслоения (до образования демократических культур) умение читать и писать в равной мере составляло классовую привилегию; Риторика, главный литературный

420

код той эпохи, учила *писать* (хотя обычно тогда писались не тексты, а рассуждения). Показательно, что с наступлением демократии эта задача сменилась обратной — ныне Школа (средняя школа) ставит себе в заслугу то, что учит уже не писать, а (правильно) *читать*. (Сегодня даже вновь стало модным ощущать это как недостаток: от учителя требуют, чтобы он учил лицеистов «выражать свои мысли»; это все равно, что говорить бессмыслицу, дабы обойти табу.) Но одно дело *чтение* в смысле *потребление*, а другое дело — *игра* с текстом. Слово «игра» следует здесь понимать во всей его многозначности. *Играет* сам текст (так говорят о

свободном ходе двери, механизма) \* , и читатель тоже играет, причем двояко; он *играет в Текст* (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему *мимесису* (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо Текста), он еще и *играет Текст*. Не нужно забывать, что «играть» — также и музыкальный термин, а история музыки (как вида практики, а не как «искусства») довольно близко соответствует истории Текста; было время, когда «играть» и «слушать» составляли одну, почти не расчлененную деятельность — из-за обилия музыкантов-любителей (по крайней мере, в определенной классовой среде); затем одна за другой выделились две особые роли — сначала *исполнитель*, которого буржуазная публика отряжала для игры (хотя и сами буржуа еще худо-бедно музицировали: то был век фортепьяно), а затем любитель музыки (пассивный), который слушает музыку, не умея играть сам (и действительно, на смену фортепьяно пришли грампластинки). Как известно, в современной постсерийной музыке роль «исполнителя» разрушена — его заставляют быть как бы соавтором партитуры, дополнять ее от себя, а не просто «воспроизводить». Текст как раз и подобен такой партитуре нового типа: он требует от читателя деятельного сотрудничества. Это принципиальное новшество — ибо кто же станет исполнять произведение? (Таким вопросом за-

\* См. прим. перев. к с. 291.

421

давался Малларме, желая, чтобы книгу *создавала* аудитория.) В наши дни произведение исполняет один лишь критик — как палач исполняет приговор. В том, что многие испытывают «скуку» от современного «неудобочитаемого» текста, от авангардистских фильмов или картин, очевидным образом повинна привычка сводить чтение к потреблению: человек скучает, когда он не может сам производить текст, играть его, разбирать его по частям, *запустить его в действие*.

\*

7. С учетом этого можно полагать (предлагать) еще один, последний, подход к Тексту — через удовольствие. Не знаю, была ли до сих пор в эстетике хотя бы одна гедонистическая теория; даже в философии эвдемонистические системы встречаются редко. Конечно, произведение (некоторые произведения) тоже доставляет удовольствие: я могу упоенно читать и перечитывать Пруста, Флобера, Бальзака и даже — почему бы и нет? — Александра Дюма. Однако такое удовольствие, при всей его интенсивности, даже полностью избавленное от любых предрассудков, все же остается отчасти удовольствием потребительским (разве что прилагать чрезвычайные усилия для его критики): ведь хотя я и могу читать этих авторов, я вместе с тем знаю, что не могу их *пере-писать* (что ныне уже невозможно писать «так»); одно лишь осознание этого довольно грустного факта отторгает меня от создания подобных произведений, причем такая отторгнутость и есть залог моей современности (быть современным человеком — не значит ли это досконально знать то, что уже нельзя начать сначала?). Что же касается Текста, то он связан с наслаждением, то есть с удовольствием без чувства отторгнутости. Текст осуществляет своего рода социальную утопию в сфере означающего; опережая Историю (если только История не выберет варварство), он делает прозрачными пусть не социальные, но хотя бы языковые отношения; в его пространстве ни один язык не имеет преимущества перед другим, они свободно циркулируют (с учетом «кругового» значения этого слова).

422

\*

Данные пропозиции не обязательно должны стать моментами Теории Текста. Обусловлено это не только недостаточными познаниями того, кто их выдвигает (хотя

в ряде случаев он воспользовался и исследованиями своих коллег). Это обусловлено тем, что теория Текста не исчерпывается метаязыковым изложением; составной частью подобной теории является разрушение метаязыка как такового или по крайней мере недоверие к нему (поскольку до поры до времени им, возможно, и придется пользоваться). Слово о Тексте само должно быть только текстом, его поиском, текстовой работой, потому что Текст — это такое *социальное* пространство, где ни одному языку не дано укрыться и ни один говорящий субъект не остается в роли судьи, хозяина, аналитика, исповедника, дешифровщика; теория Текста необходимо сливается с практикой письма.

1971, «Revue d'esthétique».

### **Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По**

Перевод С. Л. Козлова 424

#### **Текстовый анализ**

Структурный анализ повествования переживает в наши дни стадию бурной разработки. Все исследования имеют общую научную основу — семиологию, или науку о значениях; но уже сейчас между разными исследованиями обнаруживаются расхождения (и это надо приветствовать), связанные с различными представлениями о научном статусе семиологии, то есть о своем собственном исследовательском языке. Эти расхождения (конструктивные) могут быть в принципе сведены к общему различию двух направлений. Первое направление видит свою цель в том, чтобы, исходя из всех существующих повествований, разработать единую *нарративную модель*, разумеется, формальную. После того, как эта модель (структура или грамматика Повествования) будет найдена, можно будет с ее помощью анализировать каждое конкретное повествование в терминах отклонений. Второе направление сразу подводит всякое конкретное повествование (по крайней мере, когда это возможно) под категорию «Текст». Текст при этом понимается как пространство, где идет процесс образования значений, то есть процесс *означивания* (в конце мы еще вернемся к этому слову). Текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, «подключенное» к другим текстам, другим кодам (сфера *интертекстуальности*), связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации. Следовательно, необходимо в известном смысле различать *структурный анализ* и *текстовый анализ*, не рассматривая их, однако, как взаимоисключающие: собственно структурный ана-

© Larousse, 1973

424

лиз применяется главным образом к устному повествованию (мифу); текстовой же анализ (пример которого мы попытаемся ниже продемонстрировать) применяется исключительно к письменному тексту<sup>1</sup>.

Текстовый анализ не ставит себе целью *описание* структуры произведения; задача видится не в том, чтобы зарегистрировать некую устойчивую структуру, а скорее в том; чтобы произвести подвижную структуризацию текста (структуризацию, которая меняется от читателя к читателю на протяжении Истории), проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс *означивания*. Текстовый анализ не стремится выяснить, чем детерминирован данный текст, взятый в целом как следствие определенной причины; цель состоит скорее в том, чтобы увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве. Таким образом, мы возьмем один повествовательный текст, один рассказ и прочитаем его настолько медленно, насколько это будет необходимо; прочитаем, делая остановки столь часто, сколь потребуется (*раскрепощенность* — принципиально важная предпосылка нашей работы). Наша задача: попытаться уловить и классифицировать (ни в коей мере *не претендуя на строгость*) отнюдь не все смыслы текста (это

было бы невозможно, поскольку текст бесконечно открыт в бесконечность: ни один читатель, ни один субъект, ни одна наука не в силах остановить движение текста), а, скорее, те формы, те коды, через которые идет возникновение смыслов текста. Мы будем проследивать *пути смыслообразования*. Мы не ставим перед собой задачи найти *единственный* смысл, ни даже *один из возможных* смыслов текста; наша работа не имеет отношения к литературной критике герменевтического типа (то есть критике, стремящейся дать интерпретацию текста с целью выявления той истины, которая, по мнению критика, сокрыта в тексте); к этому типу относится, например, марксистская или психоаналитическая критика. Наша цель — помыслить, вообразить, пережить множественность текста, откры-

<sup>1</sup> Я попытался дать текстовый анализ целого повествования в моей книге «S/Z» (P.: Seuil, 1970). В настоящей работе текстовый анализ целого рассказа был невозможен из-за недостатка места.

425

тость процесса означивания. Таким образом, суть данной работы не сводится ни к проблемам университетского изучения текстов, ни к проблемам литературы вообще; суть данной работы соприкасается с вопросами теории, практики, выбора, возникающими в ходе извечной борьбы между человеком и знаком.

Для проведения текстового анализа рассказа мы используем некоторую совокупность исследовательских процедур (будем их рассматривать как чисто рабочие приемы, а не как методологические принципы: последнее было бы слишком претенциозно и, главное, идеологически спорно, поскольку «метод» слишком часто предполагает получение позитивистского результата). Мы сведем эти процедуры к четырем пунктам, которые будут изложены в самой сжатой форме; пусть лучше теория сполна проявится в анализе самого текста. Сейчас мы разъясним лишь тот минимум, который необходим, чтобы можно было уже *начать* анализ выбранного нами рассказа.

1. Предлагаемый для анализа текст расчленяется на примыкающие друг к другу и, как правило, очень короткие сегменты (фраза, часть фразы, максимум группа из трех-четырех фраз); все эти сегменты нумеруются, начиная с цифры 1 (на десяток страниц текста приходится 150 сегментов). Эти сегменты являются единицами чтения, поэтому я обозначаю их термином «лексия» (*lexie*)\*<sup>2</sup>. Лексия, конечно, представляет собой текстовое означающее; но, поскольку наша задача состоит не в наблюдении означающих (как в работах по стилистике), а в наблюдении смыслов, от нас не требуется теоретического обоснования принципов членения текста: имея дело с *дискурсом*, а не с *языком*, трудно рассчитывать на выявление строгих соответствий между означающим и означаемым; мы не знаем, как соотносится первое со вторым, и следовательно, мы вынуждены довольствоваться членением означающего, не опирающимся на скрытое за ним членение означаемого. В общем, деление повествовательного текста на

\* От лат. *legere* 'читать'. — *Прим. перев.*

<sup>2</sup> Более подробный анализ понятия «лексия» и приемов работы с текстом читатель найдет в моей работе «S/Z», указ. соч.

426

лексии проводится чисто эмпирически и диктуется соображениями удобства: лексия — это произвольный конструкт, это просто сегмент, в рамках которого мы наблюдаем распределение смыслов; нечто, подобное тому, что хирурги называют операционным полем: удобной будет лексия, через которую проходит не более одного, двух или трех смыслов (налагающихся друг на друга в семантическом *объеме* данного фрагмента текста).

2. Затем мы проследиваем смыслы, возникающие в пределах каждой лексии. Под *СМЫСЛОМ* мы, конечно же, понимаем не значение слов или словосочетаний, которое

фиксируется в словарях и грамматиках и которым владеет всякий, знающий французский язык. Мы имеем в виду нечто другое: *коннотации* лексики, ее вторичные смыслы. Эти коннотативные смыслы могут иметь форму *ассоциаций* (например, описание внешности персонажа, занимающее несколько фраз, может иметь всего одно коннотативное означаемое — «нервозность» этого персонажа, хотя само слово «нервозность» и не фигурирует в плане денотации); они могут также представлять в форме *реляций*, когда устанавливается определенное отношение между двумя местами текста, иногда очень удаленными друг от друга (например, действие, начатое в одном месте текста, может иметь продолжение и завершение в совершенно другом его месте, значительно дальше). Наши лекции должны стать как бы ячейками сита, предельно мелкими ячейками, с помощью которых мы будем «снимать пенки» смысла, обнаруживать коннотации.

3. Наш анализ будет строиться по принципу постепенного продвижения: шаг за шагом мы должны пройти весь текст (таков по крайней мере наш постулат, ибо на практике недостаток места заставляет нас в данном случае ограничиться лишь двумя фрагментами анализа). Это значит, что мы не будем стремиться к выделению больших (риторических) текстовых масс; не будем составлять план текста, не будем выявлять его тематику; короче, мы не будем заниматься *экспликацией* текста, если только не брать слово «экспликация» в его этимологическом значении: «развертывание». Мы будем именно «развертывать» текст, страницу за

427

страницей, слой за слоем. Ход нашего анализа будет совпадать с ходом обычного *чтения*, но это чтение пойдет как бы в *замедленной съемке*. Эта особенность нашего анализа очень важна в теоретическом аспекте: она означает, что мы не стремимся реконструировать структуру текста, а хотим проследить за его структурированием и что структурирование чтения для нас важнее, чем композиция текста (классическое риторическое понятие).

4. Наконец, нас не будет слишком тревожить, что в процессе анализа мы можем «упустить из виду» какие-то смыслы. Потеря смыслов есть в известной мере неотъемлемая часть чтения: нам важно показать *отправные точки* смыслообразования, а не его окончательные результаты (в сущности, смысл и есть не что иное, как отправная точка). Основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его *выход* в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности. Мы начинаем понемногу осознавать (благодаря другим дисциплинам), что в наших исследованиях должны сопрягаться две идеи, которые с очень давних пор считались взаимоисключающими: идея структуры и идея комбинаторной бесконечности. Примирение этих двух постулатов оказывается необходимым потому, что человеческий язык, который мы все глубже познаем, является одновременно и бесконечным, и структурно организованным.

Этих предварительных замечаний, я думаю, достаточно, чтобы перейти наконец к самому анализу (мы никогда не должны подавлять в себе жажду текста; текст должен доставлять *удовольствие* — вот наш закон, который никогда не следует забывать, вне зависимости от любых исследовательских обязательств). Для анализа мною был выбран небольшой рассказ Эдгара По в переводе Бодлера: «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»<sup>3\*</sup>. Мой выбор — если гово-

<sup>3</sup> Poe E. A. *Histoires extraordinaires (traduction de Ch. Baudelaire)*. P.: NRF; *Livre de poche*, 1969, p. 329—345.

\* Рассказ Э. По цитируется далее в переводе З. Е. Александровой (По Э. А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970, с. 636—642).

В случаях расхождений между русским и французским переводами рассказа в русский текст вносились необходимые изменения. — *Прим. перев.*

речь о сознательных намерениях, ведь на самом деле решать за меня могло и мое бессознательное — определялся двумя соображениями дидактического порядка: мне требовался очень короткий текст, чтобы полностью охватить его означающее (последовательность лекций), и мне требовался текст, столь насыщенный символами, чтобы он оказывал на нас непрерывное эмоциональное воздействие независимо от любых индивидуальных особенностей читателя: ну, а кого может оставить равнодушным текст, темой и сюжетом которого является смерть?

Для полной ясности я должен добавить следующее: анализируя смыслообразование текста, мы сознательно воздержимся от рассмотрения некоторых проблем; мы не будем говорить о личности автора, Эдгара По, не будем рассматривать историко-литературные проблемы, с которыми связано его имя; не будем учитывать и тот факт, что речь идет о переводе; мы просто возьмем текст как он есть, тот самый текст, который мы читаем, и не станем задумываться о том, кому следовало бы изучать этот текст в университете — филологам-англистам, филологам-французицам или философам. Это отнюдь не значит, что нам не придется соприкоснуться с вышеназванными проблемами в ходе нашего анализа; напротив, мы встретимся с ними, соприкоснемся с ними и пойдем дальше, оставляя их позади: анализ — это *прогулка* по тексту; указанные проблемы предстанут перед нами в виде *цитат*, отсылающих нас к различным областям культуры, в виде отправных пунктов того или иного кода, но не в виде детерминаций.

Наконец, последнее замечание — или, скорее, заклинание: анализируемый нами текст — не лирический и не политический; он говорит не о любви и не о социальной жизни; он говорит о смерти. Поэтому нам придется разрушить определенное табу, а именно запрет на *страшное*. Мы сделаем это, будучи убеждены в том, что все типы цензуры стоят друг друга: когда мы го-

ворим о смерти, не прибегая к языку какой бы то ни было религии, мы тем самым преодолеваем одновременно и религиозное, и рационалистическое табу.

### Анализ лекций 1 —17

(1) *Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром*

(2) Разумеется, я ничуть не удивляюсь тому, что необыкновенный случай с мистером Вальдемаром стал предметом обсуждений. Было бы чудом, если бы этого не было, принимая во внимание все обстоятельства. (3) Вследствие желания всех причастных к этому делу лиц избежать огласки, хотя бы на время, или пока мы не нашли возможностей продолжить исследование, — именно вследствие наших стараний сохранить его в тайне — (4) в публике распространились неверные или преувеличенные слухи, породившие множество неверных представлений, а это, естественно, у многих вызвало недоверие.

(5) Вот почему стало необходимым, чтобы я изложил *факты* — насколько я сам сумел их понять.

(6) Вкратце они сводятся к следующему.

(7) В течение последних трех лет мое внимание не раз бывало привлечено к вопросам магнетизма; (8) а около девяти месяцев назад меня внезапно поразила мысль, что во всех до сих пор проделанных опытах (9) имелось одно важное и необъяснимое упущение (10) — никто еще не подвергался месмерическому воздействию *in articulo mortis* \*. (11) Следовало выяснить, (12) во-первых, восприимчив ли человек в таком состоянии к магнетическому приливу; (13) во-вторых, если восприимчив, то ослаблена его восприимчивость в подобных обстоятельствах или же усилена; (14) а в-третьих, в какой степени и как долго можно задержать указанной процедурой наступление смерти. (15) Возникали и другие

вопросы; (16) но именно эти заинтересовали меня более всего (17) — в особенности последний, чреватый следствиями огромной важности.

\* На смертном одре (лат.). — Прим. персе.

430

(1) «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»

Функция заглавий изучена до сих пор недостаточно — по крайней мере в рамках структурного анализа. Все же сразу можно сказать, что, поскольку общество должно, в силу коммерческих причин, приравнивать текст к товарному изделию, для всякого текста возникает потребность в *маркировке*. Заглавие призвано маркировать начало текста, тем самым представляя текст в виде товара. Всякое заглавие имеет, таким образом, несколько одновременных смыслов, из которых следует выделить как минимум два: 1) высказывание, содержащееся в заглавии и связанное с конкретным содержанием предваряемого текста; 2) само по себе указание на то, что ниже следует некая литературная «вещь» (то есть, по сути, товар). Иначе говоря, заглавие всегда имеет двойную функцию: энонсиативную и дейктическую.

а) Заявить об обнаружении некоей правды — значит признать существование некоей загадки. Выдвижение загадки обусловлено (в плане означающих) следующими элементами: словом «правда», словом «случилось» (указание на исключительный характер происшедшего: исключительность есть маркированность, маркированность есть значимость; следовательно, необходимо отыскать смысл происшедшего); определенным артиклем «la», предшествующим слову «vérité» 'правда' (есть только одна правда; чтобы добраться до нее, потребуются усилия всего последующего текста); катафорической формой, которую навязывает заглавие: нижеследующее (текст) предстает как реализация вышеобъявленного (заглавие), уже само заглавие извещает нас о том, что загадка разрешена; отметим, что английское заглавие гласит: «The facts in the case...»\*: Э. По ориентируется на означаемое эмпирического порядка; французский же переводчик (Бодлер) ориентируется на герменевтическое означаемое: в этом случае правда отсылает и к точным фактическим данным, но сверх того, быть может, и к смыслу этих фактов. Как бы то ни было, закодируем этот первый смысл лексий следующим образом:

*Загад-*

\* Букв. 'Факты по делу...' (англ.). — Прим. перев.

431

*ка, выдвижение (загадка* — общее наименование кода, *выдвижение* — один из частных элементов данного кода).

б) Можно было бы рассказать правду, не оповещая об этом специально, не прибегая к самому слову «правда». Если мы начинаем говорить о том, на какую тему мы намерены говорить, если мы раздваиваем нашу речь на два слоя, из которых один как бы надстраивается над другим, — значит, мы прибегаем к метаязыку. Таким образом, здесь присутствует и метаязыковая код.

в) Это метаязыковое оповещение имеет *аперитивную* функцию: задача состоит в том, чтобы возбудить у читателя аппетит (прием, родственной «задержке ожидания»). Рассказ—это товар, предложение которого сопровождается рекламной «приманкой». Эта «приманка», этот «возбудитель аппетита» представляет собою один из элементов нарративного кода (риторика повествования) .

г) Имя собственное всегда должно быть для критика объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное — это, можно сказать, король означающих: его социальные и символические коннотации очень богаты. В имени *Вальдемар* можно прочитать по меньшей мере две коннотации: 1) присутствие социоэтнического кода: что это за имя — немецкое? славянское? Во всяком случае, не англосаксонское; эта маленькая загадка, имплицитно заданная здесь, будет разрешена в лекции 19 (Вальдемар — поляк); 2) *Valdemar* означает «морская

долина»: океаническая бездна, морская глубь — излюбленный мотив По; образ бездны отсылает к тому, что находится вне природы: одновременно под водой и под землей. Таким образом, с аналитической точки зрения, здесь имеются следы двух кодов: некоего социоэтнического кода и некоего (а может быть, единственного существующего?) символического кода (к этим кодам мы вернемся чуть позже).

д) Сказать «мистер Вальдемар» — не то же самое, что сказать просто «Вальдемар». По использует во многих рассказах простые имена без титулов и фамилий (Лигейя, Элеонора, Морелла). Ввод слова «мистер» привносит ощущение социальной среды, исторической реальности: герой социализован, он составляет часть

432

определенного общества, внутри которого он обладает гражданским титулом. Поэтому записываем: социальный код.

(2) *«Разумеется, я ничуть не удивляюсь тому, что необыкновенный случай с мистером Вальдемаром стал предметом обсуждений. Было бы чудом, если бы этого не было, принимая во внимание все обстоятельства.»*

а) Очевидная функция этой фразы (как и непосредственно следующих за ней) состоит в том, чтобы усилить читательское ожидание; отсюда — явная бессодержательность этих фраз: мы ждем разрешения загадки, выдвинутой заглавием («правда»), но даже исходное изложение загадки оттягивается во времени. Поэтому кодируем: ретардация в выдвигании загадки.

б) Та же коннотация, что и в (1) в: разжигание читательского аппетита (нарративный код).

в) Слово «необыкновенный» двусмысленно: оно обозначает нечто, выходящее за пределы нормы, но не обязательно за пределы естества (если речь идет о «медицинском» случае); вместе с тем оно может относиться и к сверхъестественному явлению, нарушающему законы природы (как раз в этом состоит фантастичность рассказываемых По «необыкновенных историй»). Такая двусмысленность в данном случае значима: речь пойдет о страшной истории, выходящей за пределы естества и однако же прикрытой неким научным алиби (научную коннотацию дает слово «обсуждения», используемое в ученой среде). Этот сплав имеет культурную обусловленность: в те десятилетия XIX в., к которым относится творчество По, смешение странного с научным достигло апогея; люди были страстно увлечены научным наблюдением сверхъестественных феноменов (магнетизм, спиритизм, телепатия и т. д.); сверхъестественность получает научные, рационалистические оправдания; если бы только можно было *научно* верить в бессмертие! — вот крик души этого позитивистского века. Этот культурный код, который мы в целях простоты будем называть «научным кодом», окажется очень важным для всего рассказа.

433

(3) *«Вследствие желанья всех причастных к этому делу лиц избежать огласки, хотя бы на время, или пока мы не нашли возможности продолжить исследование — именно вследствие наших стараний сохранить его в тайне [...]»*

а) Тот же научный код, вновь вводимый словом «исследование» (учтем также другое значение слова «*investigation*»: 'расследование'; мы знаем, сколь популярен стал детективный роман во второй половине XIX в. — как раз начиная с творчества По; и в идеологическом, и в структурном плане важно именно это соединение детективного кода с научным кодом, научным дискурсом — на этом примере видно, что структурный анализ прекрасно может взаимодействовать с идеологическим анализом).

б) Нам не сказано, почему «причастные к этому делу лица» стремятся избежать огласки; это стремление может быть объяснено двояко, при помощи двух различных

кодов, одновременно присутствующих в процессе чтения (читать — это значит, кроме всего прочего, домысливать все то, о чем автор умолчал): 1) научно-этический код: из соображений добросовестности и осторожности врачи и По не хотят разглашать факты, еще не получившие исчерпывающего научного объяснения; 2) символический код: очевидцы должны молчать, потому что они имели дело с табуированным явлением. Это явление — живая Смерть; об этом надо молчать, потому что это слишком страшно. Следует сразу же отметить (хотя нам и придется еще неоднократно возвращаться к этому вопросу), что названные два кода *равноценны* (невозможно выбрать один и отвергнуть другой); именно благодаря такой равноценности рассказ столь сильно действует на читателя.

в) С точки зрения нарративных *акций* (сейчас мы встретились с первой из них), здесь начинается определенная последовательность действий: ведь «сокрытие тайны» подразумевает (логически или псевдо-логически) возможность некоторых последующих действий (например, «разглашение тайны»). Поэтому здесь надо отметить наличие первого элемента акциональной цепочки *«сокрытие тайны»*; с продолжением этой цепочки мы столкнемся позднее.

434

(4) *«[...] в публике распространились неверные или преувеличенные слухи, породившие множество неверных представлений, а это, естественно, у многих вызвало недоверие».*

а) Требование раскрытия правды (то есть представление о наличии загадки) было уже выдвинуто дважды (словом «правда» и словосочетанием «необыкновенный случай»). Сейчас загадка выдвигается в третий раз (в структуралистской системе понятий «выдвинуть загадку» — значит «высказать утверждение: *имеется загадка*»). Это выдвижение производится посредством указания на ошибочные толкования, порожденные загадкой: ошибки, упомянутые здесь, ретроспективно оправдывают заглавие («Правда о ...»). Многословность автора при выдвижении загадки (одна и та же мысль о наличии загадки повторяется на разные лады) имеет аперитивную значимость: надо возбудить читателя, завлечь клиентов.

б) В акциональной цепочке, обозначенной нами как «Сокрытие», появляется второй элемент. Его составляют последствия секретности: слухи, искажения истины, обвинения в мистификации.

(5) *«Вот почему стало необходимым, чтобы я изложил факты — насколько я сам сумел их понять...»*

а) Ударение, поставленное на слове «факты», предполагает сплетенность двух кодов, ни один из которых, как и в случае (3)б, невозможно предпочесть другому: 1) законы научной этики заставляют всякого ученого, всякого наблюдателя преклоняться перед *фактом*: противопоставление «слухи/факты» является старой мифологической темой; когда вымышленное повествование апеллирует к факту (причем апеллирует с подчеркнутым нажимом, выделяя слово «факты» курсивом), это делается с совершенно определенной целью: чтобы указать на подлинность данной истории. Разумеется, такой прием имеет чисто структурное значение: подобная уловка не может никого ввести в заблуждение. Цель здесь не в том, чтобы читатель наивно уверовал в подлинность описываемых событий; цель состоит в ориентации читательско-

435

го восприятия: данный текст должен быть отнесен читателем к «дискурсу реальности», а не к «дискурсу вымысла». Понятие «факт» включается в такую парадигму, где оно противопоставлено понятию «мистификация» (в одном из своих частных писем По признал, что вся история с мистером Вальдемаром является чистой мистификацией: *«it is a mere hoax»*). Таким образом, отсылка к факту оказывается элементом уже знакомого нам научного кода; 2) вместе с тем, всякое

более или менее торжественное поклонение Факту может также рассматриваться как симптом некоего психологического конфликта. Это конфликт, возникающий между субъектом и символической сферой. Когда человек агрессивно высказывается в поддержку «Факта, и только Факта», когда он склоняется перед авторитетом денотата — он тем самым высказывает свое недоверие к значению, он дезавуирует значение, отсекает реальность от ее символических дополнений. Человек накладывает цензурный запрет на означающее, поскольку оно *перемещает* Факт; он отвергает возможность существования *другой площадки* — площадки бессознательного. Вытесняя символическое дополнение, рассказчик (даже если это выглядит как чисто внешний повествовательный прием) присваивает себе *воображаемую роль*: роль ученого. В таком случае означаемое только что рассмотренной лексики сводится к *асимболизму* речевого субъекта: «Я» преподносит себя как асимволическую инстанцию. Однако и само это отрицание сферы символического принадлежит, разумеется, именно к символическому коду.

б) Развертывается акциональная цепочка «Сокрытие»; здесь появляется третий ее элемент: необходимость исправить искажения истины, отмеченные в (4)б. А это равнозначно *намерению раскрыть* (тайну). Эта цепочка «Сокрытие» выступает, конечно, как повествовательный возбудитель; в известном смысле она служит оправданием всему рассказу и при этом выражает его *ценность (потребительную ценность)*, превращая рассказ в товар; рассказчик говорит: своим рассказом я удовлетворяю спрос на истину, на опровержение заблуждений (перед нами цивилизация, в которой истина представляет собою ценность, то есть товар). Всегда очень интересно бывает выделить *стоимостный эквивалент* рассказа: в об-

436

мен на что ведется данный рассказ? В «Тысяче и одной ночи» каждая сказка равна по стоимости одному дню жизни. В рассматриваемом случае нам сообщают, что история о мистере Вальдемаре *равна по стоимости* истине (предварительно определенной как опровержение заблуждений) .

в) В этой лексии впервые эксплицитно вводится понятие «Я» (*Je*) (имплицитно оно уже содержалось в словах «мы» и «наши старания» в лексии (3)). Говоря конкретнее, данное высказывание включает в себя три «Я», т. е. три воображаемые роли (сказать «Я» — значит вступить в сферу воображаемого): 1) «Я» — повествователь, художник, цель которого — достижение художественного эффекта; этому «Я» соответствует вполне определенное «Ты»: «Ты» — читатель, «тот, кто читает фантастическую новеллу великого писателя Эдгара По»; 2) «Я» — очевидец, который может засвидетельствовать результаты научного опыта; этому «Я» соответствует «Ты» — сообщество ученых, общественное мнение, читатель научной литературы; 3) «Я» — участник действия, экспериментатор, который будет гипнотизировать Вальдемара; в этом случае «Ты» — это сам Вальдемар. Во втором и в третьем из перечисленных случаев целью воображаемой роли является «истина». Перед нами — три элемента единого кода, который мы назовем сейчас (быть может, временно) кодом *коммуникации*. Разумеется, за этими тремя ролями скрывается другой язык, который никогда не выговаривается ни в сфере науки, ни в сфере литературы: язык бессознательного. Но этот язык, который в буквальном смысле слова относится не к сфере вы-казанного, а к сфере за-казанного (т. е. *запрещенного*), никогда не пользуется понятием «Я»: наша грамматика с ее тремя лицами никогда прямо не соответствует грамматике бессознательного.

(б) *«Вкратце они сводятся к следующему.»*

а) Оповещение о начале повествования относится к сфере метаязыка (и к риторическому коду); это вежа, которая отмечает начало истории внутри истории.

б) Слово «вкратце» содержит три коннотации, перемешанные и равноправные: 1) «Не бойтесь, я не буду

долго занимать ваше внимание»; это нарративный код в его *фатическом* аспекте (термин Р. Якобсона): фатическая функция состоит в том, чтобы задержать внимание адресата, ощутить контакт с аудиторией; 2) «Я буду краток, поскольку излагаю факты, и только факты»; это научный код, позволяющий здесь выразить исследовательскую «дисциплину самоограничения»; инстанция факта господствует над инстанцией дискурса; 3) если человек выставляет напоказ свою немногословность — значит, он в известном смысле выказывает недоверие к слову, стремится сузить *дополнение* дискурса, то есть сферу символического; значит, он использует асимболический код.

(7) «*В течение последних трех лет мое внимание не раз бывало привлечено к вопросам магнетизма;*»

а) В любом рассказе следует тщательно следить за *хронологическим кодом*; в данном случае («в течение последних трех лет») в рамках хронологического кода сплетаются два значения; первое из них можно назвать наивным; указывается одна из временных характеристик эксперимента, который будет поставлен: время его подготовки; второе значение не связано с диегетической, операционной функцией (это можно продемонстрировать с помощью мысленной замены: если бы повествователь сказал не «в течение трех лет», а «в течение семи лет» — это бы не имело никаких последствий для рассказа); таким образом, речь идет о чистом «эффекте реальности»: указание точного числа подчеркивает истинность случившегося; *точное* считается *реальным* (хотя, вообще говоря, это полная иллюзия — существует, как известно, числовой бред). Отметим также, что в лингвистическом отношении слово «последних» является шифтером, «включателем»: это слово соотносит рассказываемую историю с положением рассказчика во времени, тем самым усиливая *непосредственность воздействия* рассказываемой истории.

б) Здесь начинается длинная (или, во всяком случае, очень дробная) акциональная цепочка; речь идет о подготовке эксперимента (мы находимся в зоне действия научного алиби); при этом в структурном отношении

следует различать подготовку эксперимента и сам эксперимент; пока что перед нами — подготовка, т. е. создание *программы* эксперимента. Данная акциональная цепочка равнозначна *формулированию* загадки — той загадки, которая была уже многократно выдвинута («имеется загадка»), но до сих пор не была сформулирована. Чтобы не утяжелять запись нашего анализа, мы будем в дальнейшем пользоваться одним обозначением «Программа», имея в виду, что в целом вся акциональная цепочка «Программа» равнозначна одному элементу в коде «Загадка». Сейчас перед нами первый элемент акциональной цепочки «Программа»: выдвигание научной сферы для эксперимента — сферы магнетизма.

в) Обращение к магнетизму диктуется определенным культурным кодом, очень активным в первой половине XIX в. Под влиянием деятельности Месмера (по-английски магнетизм может обозначаться и словом «месмеризм»), а также маркиза Армана де Пюисегюра, который открыл, что магнетизм может приводить к сомнамбулическим явлениям, во Франции (около 1820 г.) стали плодиться магнетизеры и общества по изучению магнетизма; в 1829 г., судя по некоторым свидетельствам, удалось осуществить безболезненное удаление опухоли под гипнозом; в 1845 г. (это год публикации анализируемого рассказа) манчестерский врач Брейд сформулировал понятие гипнотизма (Брейд вызвал у испытуемого нервное утомление через созерцание блестящего предмета); в 1850 г. в Месмерической лечебнице Калькутты удалось провести безболезненные роды. Впоследствии, как известно, Шарко дал классификацию гипнотических состояний и

ограничил гипнотизм сферой истерии (1882 г.), но позднее истерию перестали рассматривать как клиническое явление, и она исчезла из стен больниц. 1845 год — это апогей научной иллюзии: гипноз считается физиологической реальностью (хотя По, указывая на «чрезвычайную нервность» Вальдемара, возможно, подразумевает тем самым предрасположенность испытуемого к истерии).

г) В тематическом плане магнетизм коннотирует (по крайней мере, в данную эпоху) идею *флюида*: нечто *передается* от одного субъекта к другому; между рас-

439 сказчиком и Вальдемаром возникает некое со-общение: это код коммуникации.

(8) *«а около девяти месяцев назад меня внезапно поразила мысль, что во всех до сих пор сделанных опытах [...]»*

а) Хронологический код («девять месяцев»); здесь действительны те же замечания, что и в случае (7) а.

б) Второй элемент акциональной цепочки «Программа»: на предшествующем этапе (7)б была выделена определенная научная область (магнетизм); теперь эта область подвергается расчленению; будет выделена конкретная научная проблема.

(9) *«[...] имелося одно весьма важное и необъяснимое упущение;»*

а) Продолжается развертывание цепочки «Программа»; появляется ее третий элемент: научный опыт, который до сих пор ни разу не был поставлен — который, следовательно, должен быть поставлен; такова логика всякого любознательного исследователя.

б) Этот опыт был упущен из виду не по какой-то «забывчивости»; во всяком случае, такая забывчивость глубоко знаменательна: она есть не что иное, как отказ думать о Смерти: здесь имеется табу (которое будет затем снято, к величайшему ужасу очевидцев); данная коннотация относится к символическому коду.

(10) *« — никто еще не подвергался месмерическому воздействию in articulo mortis.»*

а) Четвертый элемент цепочки «Программа»: определение лакуны (в риторическом коде здесь происходит, конечно, снятие отношения между констатацией лакуны и ее дефиницией: оповещение/конкретизация).

б) Латынь (*in articulo mortis*), язык юристов и медиков, создает впечатление научности (научный код), но, кроме того, выступает здесь в функции эвфемизма (на малоизвестном языке говорят то, что не осмеливаются сказать на обиходном языке), указывая тем самым на

440

некое табу (символический код). Судя по всему, Смерть подлежит табуированию главным образом как переход, как пересечение порога, как *умирание*; жизнь и смерть — это состояния, сравнительно легко поддающиеся классификации, они к тому же образуют парадигматическую оппозицию, они предполагают смысловую устойчивость, которая всегда успокоительна; но переход из одного состояния в другое, или, точнее, вмешательство одного состояния в другое (именно такой процесс будет сейчас описан в рассказе), разрушает смысл, порождает ужас: происходит нарушение границы между противоположностями, нарушение классификации.

(11) *«Следовало выяснить [...]»*

Оповещение о переходе к подробностям «Программы» (риторический код и акциональная цепочка «Программа»).

(12) *«во-первых, восприимчив ли человек в таком состоянии к магнетическому приливу;»*

а) В цепочке «Программа» это первый этап развертывания подробностей, оповещение о которых было дано в (11): первая проблема, подлежащая прояснению.

б) Сама эта проблема I вводит новую цепочку (или особый придаток цепочки «Программа»); перед нами — первый элемент этой новой цепочки: формулирование проблемы; предметом обсуждения здесь является само по себе *бытие* магнетического контакта: существует он или нет? (на этот вопрос будет дан утвердительный ответ в лексии (78); очень длинная текстовая дистанция, разделяющая вопрос и ответ, характерна для нарративной структуры: она позволяет и даже вынуждает тщательно выстраивать цепочки, каждая из которых представляет собою нить, сложно переплетенную с другими нитями).

(13) *«во-вторых, если восприимчив, то ослаблена его восприимчивость в подобных обстоятельствах или же усилена,»*

441

а) В цепочке «Программа» здесь появляется вторая проблема (отметим, что проблема II связана с проблемой I отношением импликации: *если да... то*; но если нет — тогда и рассказа никакого нет; поэтому *с точки зрения дискурса*, альтернатива здесь фальшивая, иллюзорная).

б) Второй придаток цепочки «Программа»: это проблема II; первая проблема касалась бытия феномена, вторая касается его количественных характеристик (все это очень «научно»); ответ на этот второй вопрос будет дан в лексии (82): восприятие оказывается усилено: *«Такой опыт никогда не удавался мне с ним прежде, но, к моему удивлению [...]»*.

(14) *«а в-третьих, в какой степени и как долго можно задержать указанной процедурой наступление смерти.»*

а) Это проблема III, поставленная в «Программе».

б) Проблема III, как и предыдущие, четко сформулирована — к ее формулировке нас будет настойчиво отсылать лексия (17); данная формулировка включает в себя два подпункта: 1) до какого предела может пойти наступление жизни на смерть благодаря гипнозу? Ответ дается в лексии (ПО): *до языка включительно*; 2) как долго может длиться такое наступление? На этот вопрос не будет дано прямого ответа: наступление жизни на смерть (существование загипнотизированного мертвеца) прекратится через 7 месяцев, но это случится в результате своеговольного вмешательства экспериментатора в эксперимент. Следовательно, мы можем предположить: наступление жизни на смерть может длиться до бесконечности — или, во всяком случае, неопределенно долго при указанной длительности наблюдения.

(15) *«Возникали и другие вопросы,»*

«Программа» указывает в общей форме на существование других возможных вопросов в связи с намеченным экспериментом. Эта лексия равнозначна выражению «и прочее». Валери говорил, что в природе не существует «и прочего»; можно добавить: в бессознательном тоже. На самом деле «и прочее» — элемент чисто иллю-

442

*зионного* дискурса; с одной стороны, он способствует продолжению игры в научность, создавая впечатление обширной экспериментаторской программы; с другой стороны, уводя эти «прочие вопросы» в тень, данная лексия усиливает значимость вопросов, сформулированных ранее: все важные в символическом отношении элементы уже выведены на поверхность, дальнейшее — не более, чем дискурсивное притворство.

(16) *«но именно эти заинтересовали меня более всего»*

В «Программе» сейчас дается обобщенное напоминание трех поставленных проблем («напоминание», или «резюмирование», равно как и «оповещение» — элементы риторического кода).

(17) *« — в особенности последний, чреватый следствиями огромной*

*важности.»*

а) Акцент (элемент риторического кода) сделан на проблеме III.

б) Здесь вновь два равноценных кода: 1) в научном отношении речь идет о том, чтобы заставить отступить смерть как биологический факт; 2) в символическом отношении речь идет о нарушении смысловой границы, разделяющей Жизнь и Смерть.

### **Акциональный анализ лексии 18—102**

Среди тех коннотаций, которые повстречались нам (или, по крайней мере, были уловлены нами) в начальном фрагменте этой новеллы По, некоторые были квалифицированы как следующие друг за другом элементы цепочек нарративных действий (акций). Позднее, в конце нашей работы, мы еще раз бросим взгляд на различные коды, которые были выявлены в процессе анализа, в том числе и на акциональный код. А пока что, в ожидании теоретических разъяснений, мы можем выделить эти акциональные цепочки и воспользоваться ими с тем, чтобы наиболее экономным образом (и в то же время не отказываясь от структурно-аналитического подхода к материалу) сообщить читателю о дальнейшем

443

развитии рассказа. Как, вероятно, уже понял читатель, мы и в самом деле не можем дать подробный (тем более — исчерпывающий: текстовой анализ вообще не может и не стремится быть исчерпывающим) анализ всей новеллы По: это заняло бы слишком много места. Однако мы намерены возобновить текстовой анализ в кульминационной точке повествования и проанализировать несколько лексий (103—110). Чтобы сделать общепонятной связь между проанализированным фрагментом и фрагментом, который мы будем анализировать далее, достаточно указать основные акциональные цепочки, которые разворачиваются (но не обязательно завершаются) между лексией 18 и лексией 102. К сожалению, за недостатком места мы не можем привести здесь текст новеллы По, находящийся между начальным и заключительным фрагментами, равно как не можем привести и нумерацию промежуточных лексий; мы указываем лишь акциональные цепочки (не имея даже возможности проанализировать их поэлементно) — в ущерб другим кодам, более многочисленным и, бесспорно, более интересным. Поступаем мы так главным образом потому, что акциональные цепочки образуют, по определению, *фабульный* каркас новеллы (я сделаю небольшое исключение лишь для хронологического кода, указывая в начальных или заключительных ремарках тот момент рассказа, к которому относится начало каждой цепочки).

**I. Программа:** эта цепочка началась и получила обширное развитие в проанализированном фрагменте. Вопросы, на которые должен ответить планируемый эксперимент, известны. Цепочка продолжается и завершается выбором объекта (пациента), необходимого для проведения опыта: это — Вальдемар (разработка программы происходит за девять месяцев до момента повествования).

**II. Магнетизация** (или, точнее, если позволить себе очень неуклюжий неологизм: магнетизабельность). Прежде чем остановить свой выбор на м-ре Вальдемаре, П. проверял его восприимчивость к магнетизму; таковая имеет место, но тем не менее полученные результаты разочаровывают: М. В. с трудом и не всегда до конца поддается магнетическому воздействию. В цепочке пере-

444

числяются элементы тестирования, которое предшествовало принятию решения об эксперименте и хронологические рамки которого не уточняются.

**III. Физическая смерть:** акциональные цепочки, как правило, растянуты и переплетены друг с другом. С сообщения о плохом состоянии здоровья М. В. и о приговоре, вынесенном ему врачами, начинается очень длинная цепочка; она идет

через всю новеллу и завершается лишь в последней лексий (150) переходом тела М. В. в жидкое состояние. Эпизоды, составляющие эту цепочку, многочисленны и прослоены элементами других цепочек, однако с *научной* точки зрения они вполне логичны: плохое состояние здоровья, диагноз, приговор, постепенное ухудшение состояния, агония, умирание (физиологические признаки смерти) — с этой точки начнется второй текстовый анализ — дезинтеграция, переход в жидкое состояние.

**IV. *Соглашение*:** П. предлагает м-ру Вальдемару подвергнуться гипнозу на пороге смерти (поскольку он знает о своей участи), и М. В. соглашается; экспериментатор и пациент заключают соглашение: условия, предложение, ответное согласие, уточнение деталей, решение об исполнении, официальная регистрация в присутствии врачей (последний пункт представляет собой отдельную придаточную цепочку).

**V. *Каталепсия*** (за 7 месяцев до момента повествования, суббота, 7 ч. 55 мин.): Когда наступили последние минуты жизни М. В., после того, как сам пациент известил об этом экспериментатора, П. начинает сеанс гипноза *in articulo mortis*, в соответствии с Программой и с Соглашением. Эту цепочку можно назвать «Каталепсия»; она включает в себя, среди прочих элементов: магнетические пассы, сопротивление испытуемого, признаки каталептического состояния, контролируемые действия экспериментатора, действия врачей по проверке результатов (акции, входящие в цепочку, занимают 3 часа: каталепсия наступает в 10 ч. 55 мин.).

**VI. *Вопрос I*** (Воскресенье, 3 ч. утра): П. задает вопросы загипнотизированному м-ру Вальдемару четыре раза; целесообразно будет вычленив четыре акциональные цепочки, связывая каждую из них с ответом, который дает м-р Вальдемар. На первый вопрос следует

445

ответ: «Я *сплю*» (эти вопросительные цепочки строятся совершенно одинаково: оповещение о вопросе, вопрос, задержка с ответом или нежелание отвечать, ответ).

**VII. *Вопрос II*:** этот вопрос задается экспериментатором вскоре после первого вопроса. М-р Вальдемар отвечает: «Я *умираю*».

**VIII. *Вопрос III*:** экспериментатор вновь спрашивает умирающего и загипнотизированного м-ра Вальдемара («Вы все еще спите?»); тот отвечает, связывая воедино оба предшествовавших ответа: «*Да, все еще сплю — умираю*».

**IX. *Вопрос IV*:** П. пробует еще раз заговорить с М. В.: он повторяет свой предыдущий вопрос (Ответ М. В. последует, начиная с лекции 105, см. ниже).

Сейчас мы приближаемся к тому месту новеллы, с которого мы возобновим наш текстовый анализ по отдельным лекциям. Между *Вопросом III* и началом нашего анализа вклинивается важный элемент цепочки «Клиническая смерть», а именно, умирание м-ра Вальдемара (101 — 102). Загипнотизированный м-р Вальдемар отныне, с медицинской точки зрения, мертв. Как мы знаем, совсем недавно, в связи с проблемой трансплантации органов, вопрос о констатации смерти был рассмотрен заново: сегодня для констатации смерти требуются показания электроэнцефалограммы. Что же касается Эдгара По, — он, чтобы засвидетельствовать смерть М. В., соединяет (в лекциях 101 и 102) все признаки смерти пациента, которые принимались во внимание наукой того времени: раскрытые глаза с закатившимися зрачками, трупный цвет кожи, исчезновение румянца, отпадение и расслабление нижней челюсти, почерневший язык, общая безобразность внешнего вида, заставляющая всех присутствовавших отпрянуть от постели (еще раз отметим переплетение кодов: все эти медицинские признаки одновременно являются возбудителями ужаса; или, точнее говоря, ужас неизменно подается под прикрытием научного алиби: научный код и символический код актуализуются одновременно, образуя неразрешимую альтернативу) .

Поскольку с медицинской точки зрения мистер Вальдемар мертв, рассказ на этом должен был бы закончиться: со смертью героя (за исключением случаев воскресения в религиозных повествованиях) повествование завершается. Продолжение фабулы (начиная с лекции 103) является в данном случае одновременно и нарративной *необходимостью* (чтобы текст продолжался), и логическим *скандалом*. Этот скандал можно назвать «скандалом *дополнения*»: чтобы у рассказа имелось дополнение, надо, чтобы у жизни имелось дополнение; и здесь опять-таки рассказ оказывается равноценен жизни.

#### Текстовый анализ лекции 103—110

(103) *«Здесь я чувствую, что достиг того места в моем повествовании, когда любой читатель может решительно отказаться мне верить. Однако мой долг — продолжать рассказ.»*

а) Мы знаем, что оповещение о предстоящем высказывании является элементом риторического (и метаязыкового) кода; нам также известна «аперитивная» значимость этой коннотации.

б) Долг излагать факты, не думая о возможных неприятностях, — составная часть научно-этического кода.

в) Обещание невероятной реальности входит в «товарное» измерение рассказа; такое обещание повышает «цену» рассказа; иначе говоря, здесь мы имеем дело с некоторым субкодом, входящим в состав общего кода коммуникации. Это субкод обмена. Всякий рассказ является элементом этого субкода; ср. (5)б.

(104) *«Теперь мистер Вальдемар не обнаруживал ни малейших признаков жизни; сочтя его мертвым, мы уже собирались поручить его попечениям сиделки и служителя, [...]»*

В вышеуказанной длинной цепочке «Клиническая смерть» умирание было отмечено в лекции (101): здесь оно *подтверждается* как свершившийся факт; в лекции

(101) состояние смерти было описано (через набор симптомов); здесь оно удостоверяется посредством метаязыка.

(105) *«как вдруг язык его сильно задрожал. Это длилось, может быть, с минуту. Затем [...]»*

а) Хронологический код («с минуту») обеспечивает два эффекта: эффект реальности через точность, ср. (7) а, и драматический эффект: мучительное извлечение звука, рождение голоса напоминает о борьбе между жизнью и смертью: жизнь пытается высвободиться из засасывающей трясины смерти, она бьется в конвульсиях (или, точнее говоря, здесь смерть не может высвободиться из объятий жизни: не будем забывать, что М. В. уже *мертв*; он уже не может бороться за удержание жизни; он может бороться лишь за удержание смерти).

б) Незадолго до момента, к которому мы подошли, П. обратился к М. В. с вопросом в четвертый раз; не успев ответить, М. В. перешел в состояние клинической смерти. Однако цепочка «Вопрос IV» все еще не завершена (здесь и вступает в игру то самое дополнение, о котором мы говорили); движение языка указывает на то, что М. В. *собирается заговорить*. Поэтому наша цепочка должна выглядеть следующим образом: *вопрос (100) / (клиническая смерть) / усилие ответить* (цепочка пока еще не закончена).

в) Совершенно очевидно, что язык как орган имеет свою символику. Язык — это слово (отрезать язык — значит изувечить речь; это ярко проявляется в символической церемонии наказания богохульников); вместе с тем в языке есть нечто от человеческих внутренностей и в то же время — нечто фаллическое. Эта общая символика усилена здесь тем фактом, чтодвигающийся, трепещущий язык

противостоит (парадигматически) почерневшему и распухшему языку мертвеца (101). Таким образом, слову здесь уподобляется жизнь внутренностей, жизнь скрытых глубин, а само слово фетишизируется в виде содрогающегося фаллообразного органа, находящегося как бы в предоргазменном состоянии: длящаяся минуту вибрация означает и устремленность к наслаждению, и устремленность к слову: это вибрация Желания, *устремленного к некоей цели*.

448

(106) «*[...] из неподвижных разинутых челюстей послышался голос [...]*»

а) Понемногу разворачивается цепочка «Вопрос IV». Здесь появляется самое начало обширного, растянутого элемента «Ответ», который должен будет завершить эту цепочку. Конечно же, промедление с ответом — вещь, хорошо известная в грамматике повествования; но подобные промедления имеют обычно психологическое значение; в данном же случае промедление (и связанное с ним членение процесса ответствования на отдельные подробности) является чисто физиологическим; это — рождение голоса, заснятое и записанное в замедленном темпе.

б) Голос идет от языка (105), челюсти — не более, чем. дверные створки; голос идет не от зубов; рождающийся сейчас голос не будет дентальным, овнешненным, цивилизованным (подчеркнутая роль зубов при артикуляции—признак «утонченности»); нет, этот голос будет нутряным, утробным, мускульным. Культура позитивно оценивает чистоту, твердость, четкость, ясность (зубы); голос же мертвеца идет из вязкости, из мускульной магмы внутренностей, из *глубины*. В структурном отношении — перед нами элемент символического кода.

(107) «*[...] — такой, что пытаться рассказать о нем было бы безумием. Есть, правда, два-три эпитета, которые отчасти можно к нему применить. Я могу, например, сказать, что звуки были хриплые, отрывистые, глухие, но описать этот кошмарный голос в целом невозможно по той простой причине, что подобные звуки никогда еще не оскорбляли человеческого слуха.*»

а) Здесь присутствует метаязыковой код: говорение о том, как трудно говорить о данном предмете. Отсюда — использование откровенно метаязыковых терминов: «эпитеты», «рассказать», «описать».

б) Разворачивается символика Голоса: у этого голоса два характерных признака — внутреннее происхождение («глухие звуки») и прерывистость («хрипота», «отрывистость»). Тем самым подготавливается логическое противоречие (гарантия сверхъестественности): контраст

449

между *разорванностью* и *клейкостью* (108), в то время как «внутреннее происхождение» вызывает у воспринимающих чувство удаленности, дистанции.

(108) «*Однако две особенности я счел тогда — и считаю сейчас — характерными, ибо они дают некоторое представление об их нездешнем звучании. Во-первых, голос доносился до нас — по крайней мере до меня — словно издали или из глубокого подземелья. Во-вторых (тут я боюсь оказаться совершенно непонятым), он действовал на слух так, как действует на наше осязание прикосновение чего-то студенистого или клейкого.*

*Я говорю о „звуках“ и „голосе“. Этим я хочу сказать, что звуки были вполне — и даже пугающе, ужасающе — членораздельными.*

а) Здесь присутствуют несколько элементов метаязыкового (риторического) кода: оповещение («две особенности»), резюмирование («я говорю о»), ораторское предупреждение («боюсь оказаться непонятым»).

б) Расширяется символическое поле Голоса. Это происходит в результате развития характеристик, введенных «отчасти» в лексии (107): 1) *отдаленность* (абсолютная дистанцированность): голос идет издали, *потому что / для того,*

*чтобы* дистанция между Жизнью и Смертью *является / являлась* тотальной (*потому что* подразумевает причину, принадлежащую к реальности, к тому, что стоит *за* бумажной страницей; *для того, чтобы* указывает на требования дискурса, желающего продолжаться, длиться в качестве дискурса; записывая *потому, что / для того, чтобы*, мы принимаем факт взаимодействия двух инстанций, которыми являются реальность, с одной стороны, и дискурс — с другой; тем самым мы признаем структурную двойственность всякого письма). Дистанция (между Жизнью и Смертью) подчеркивается для того, *чтобы еще более разительным стало ее последующее отрицание*: наличие этой дистанции обеспечивает возможность того «нарушения границы», «проникновения», «вмешательства», описание которого и составляет цель данного рассказа; 2) *подземность*; вообще говоря, тематика Голоса двойственна, противоречива: иногда Голос предстает как нечто легкое,

450

окрыленное, улетающее вместе с жизнью; иногда — наоборот, как нечто тяжелое, глухое, идущее из-под земли: это голос пригнетенный, словно придавленный большим камнем; здесь мы имеем дело с древней мифологической темой: хтонический голос, замогильный голос; именно таков разбираемый нами случай; 3) *прерывность* — необходимая предпосылка языковой деятельности; поэтому студенистая, клейкая, тягучая речь производит впечатление сверхъестественности; эта характеристика голоса Вальдемара имеет двойное значение: с одной стороны, она подчеркивает *странность* этого языка, который противен самой природе языка; с другой стороны, она дополняет парадигму аномальных качеств, вызывающих дискомфорт, отвращение: к разорванности («отрывистые звуки» в лекции 107) прибавляется липкость, вязкость (ср. вытекание гноя из-под век Вальдемара в тот момент, когда его выводят из гипноза, т. е. когда для него наступает настоящая смерть; лекция 133); 4) *подчеркнутая членораздельность* придает словам Мертвеца статус полноценного, развитого, взрослого языка; это язык, взятый в своей сущности, а не бормочущий, приблизительный, несовершенный язык, отягощенный неязыковыми вкраплениями; отсюда — испуг и ужас аудитории: между Смертью и Языком существует вопиющее противоречие; противоположностью Жизни является не Смерть (стереотипное представление), а Язык; невозможно решить, умер Вальдемар или жив; бесспорно только одно: он говорит; но его речь нельзя отнести ни к Жизни, ни к Смерти.

в) Отметим одну уловку в рамках хронологического кода: «я считал тогда — и считаю сейчас». Здесь наслаиваются друг на друга три временных пласта: время действия, диегесис («я считал тогда»), время писания («и считаю сейчас, когда пишу»), время чтения (захваченные настоящим временем текста, мы и сами начинаем «так считать» в момент чтения). Все это вместе взятое создает эффект реальности.

(109) *«Мистер Вальдемар заговорил — явно в ответ на вопрос, заданный мною за несколько минут до того. Если читатель помнит, я спросил его, продолжает ли он спать.»*

451

а) Все еще продолжается развертывание цепочки «Вопрос IV»: здесь дается напоминание о вопросе (см. 100) и оповещение о факте ответа.

б) Говорение загипнотизированного мертвеца и есть ответ на проблему III, выдвинутую в лекции 14: до какой границы гипноз может задерживать наступление смерти? Ответ: *до сферы языка включительно*.

(110) *«Он сказал: — Да — нет — я спал — а теперь — теперь — я умер.»*

Структурное значение данной лекции очень простое: это элемент «ответ» («Я умер») в цепочке «Вопрос IV». Однако за рамками диететической структуры (присутствие лекции в составе акциональной цепочки) коннотации этой реплики («Я умер») прямо-таки неисчерпаемы. Конечно же, существует много мифологических

повествований, где мертвец разговаривает; но во всех этих случаях мертвец хочет сказать: «я жив». В нашем же случае возникает подлинный *harax\** нарративной грамматики; в повествование вводится *абсолютно невозможное высказывание*: «я умер». Попробуем развернуть некоторые из имеющихся здесь коннотаций:

1) Мы уже говорили о теме *вмешательства* (Жизни в Смерть); вмешательство — это нарушение парадигмы, нарушение смысла; в парадигме *Жизнь / Смерть* разделяющая косая линия прочитывается обычно как слово «против» (*versus*); достаточно будет прочесть ее как предлог «в», чтобы произошло вмешательство и парадигма разрушилась. Именно это происходит сейчас: одно пространство незаконным образом вклинивается в другое пространство. Интересно здесь то, что вмешательство осуществляется на языковом уровне. Представление о мертвце, совершающем какие-то поступки после смерти, вполне банально; оно выражено в знаменитых легендах о вечном наказании и о посмертном мщении, оно же комически выражено и в шутке Форнера: «Только смерть учит жить неисправимых людей». Но в нашем случае действия мертвеца — это чисто языковые дейст-

\* Слово, сказанное однажды или встречающееся в источниках один раз (*греч.*). — *Прим. перев.*

452

вия, и, в довершение всего, этот язык не служит никакой цели, он не используется ради какого-нибудь воздействия на живых, он ничего не высказывает, кроме самого себя, он совершенно тавтологически обозначает сам себя; прежде, чем сказать: «я умер», — голос уже фактом своего существования как бы говорит: «я говорю». Это немного напоминает такую грамматику, которая не выражает ничего, кроме языка; бесцельностью высказывания усиливается немыслимость ситуации: речь идет об утверждении сущности, которая находится *не на своем месте* (*перемещенность* — неотъемлемый признак символического).

2) Другой немыслимый аспект этого высказывания связан с обращением метафорического значения в буквальное. В самом деле, сама по себе фраза «*je suis mort* (е) 'я умер(ла)', 'я мертв (а)» довольно банальна: именно это говорит во Франции женщина, которая весь день делала покупки в большом универмаге, ходила к парикмахеру и т. д. Но буквализация *именно этой метафоры* невозможна: высказывание «я мертв», если его понимать буквально, всегда недействительно, потому что просрочено (тогда как высказывание «я сплю» может быть действительно и в буквальном значении, если оно исходит от загипнотизированного человека). Поэтому мы можем здесь говорить о речевом скандале.

3) Однако речь здесь может идти не только о речевом, но и о языковом скандале. Если взять мысленно сумму всех высказываний, возможных на данном языке, именно сопряжение первого лица (*Je*) с предикатом *mort* ('мертв') окажется в принципе невозможным: это языковая лакуна, языковая расщелина, именно это пустое пространство языка и заполняет собою наша новелла. В ней высказывается не что иное, как именно эта невозможность: анализируемая фраза — не описание, не констатация, она не сообщает аудитории ничего, кроме самого факта высказывания; в известном смысле можно сказать, что перед нами — перформативная конструкция, но такая, которую ни Остин, ни Бенвенист, конечно, не предвидели в своих анализах (напомним, что перформативный является такой модус высказывания, при котором сообщение означает только факт сообщения: *я объявляю войну*; перформативные конструкции всегда

453

строятся в первом лице; в ином случае они превращаются в констативные конструкции: *он объявляет войну*): в нашем случае невозможная фраза перформирует собственную невозможность.

4) С чисто семантической точки зрения, фраза «*je suis mort*» утверждает

одновременно два противоположных факта (Жизнь и Смерть); это энантиосема, но опять-таки уникальная энантиосема: означающее выражает означаемое (Смерть), которое находится в противоречии с фактом высказывания. Однако следует пойти еще дальше: перед нами не просто «отрицание» (*dénégation*) в психоаналитическом смысле термина (в этом случае «я умер», «я мертв» значило бы «я не умер», «я не мертв»), перед нами доведенный до пароксизма момент трансгрессии, нарушения границы; перед нами изобретение невиданной категории: *правда — ложь, да — нет, смерть — жизнь* мыслится как неделимое *целое*. Это целое не может вступать ни в какие комбинации; оно недиалектично, поскольку антитеза не подразумевает здесь никакого третьего элемента; это не какая-то двулика сущность, а единый и небывалый элемент.

5) В связи с фразой «Я умер» возможно еще одно психоаналитическое суждение. Мы сказали, что здесь происходит невыносимая буквализация смысла. Это значит, что Смерть, этот изначальный объект всякого вытеснения, вторгается здесь прямо в языковую деятельность; этот прорыв предельно болезнен и мучителен, как видно из дальнейшего (147: «с языка, но не с губ, страдальца рвались крики: „Умер! умер!“»); фраза «Я умер» — не что иное, как взорвавшееся табу. Однако, если сфера символического — это сфера невротизации, то возвращение к буквальному значению, отменяющее символ за «просроченностью», означает переход в пространство психоза: в этой точке новеллы всякий символ становится недействительным; всякий невротизация — тоже; в тексте воцаряется психоз: *необыкновенность* историй По — это необыкновенность безумия.

Возможны и другие комментарии, в частности комментарий, предложенный Жаком Деррида<sup>4</sup>. Я ограничился теми, которые вытекают из структурного анализа:

<sup>4</sup> Derrida J. *La voix et le phénomène*. P.: Seuil, 1967, p. 60—61.

454

я пытался показать, что фраза «Я умер» — это вовсе не «невероятное сообщение» (*l'énoncé incroyable*), но нечто более принципиальное — *«невозможный акт высказывания» (renonciation impossible)*.

Прежде чем перейти к методологическим выводам, я напомним, в чисто сюжетном плане, конец новеллы: Вальдемар остается загипнотизированным мертвецом в течение 7 месяцев; затем, с согласия врачей, П. решает его разбудить; пассы оказывают свое действие, и на щеках Вальдемара появляется легкий румянец, но, в то время как П. старается активизировать пробуждение пациента, усиливая пассы, с языка Вальдемара рвутся крики «Умер! умер!» и внезапно все его тело оседает, расплзается и разлагается под руками экспериментатора: «На постели перед нами оказалась полужидкая, отвратительная, гниющая масса».

#### **Методологическое заключение**

Нижеследующие замечания, призванные заключить наш фрагментарный анализ, не обязательно будут «теоретическими»; теория не абстрактна, не спекулятивна; сам анализ, хотя он и относился к совершенно конкретному тексту, уже был теоретичен — в том смысле, что целью его было наблюдение за процессом самопроизводства языка. Это значит (повторим еще раз), что мы не занимались экспликацией текста, понимаемой как «объяснение текста»: мы просто пытались уловить повествование в процессе его становления (что подразумевает одновременно идею структуры и идею движения, идею системы и идею бесконечности). Наша структурация не идет дальше или глубже той, которая спонтанно возникает в процессе чтения. Таким образом, наша задача сейчас состоит не в том, чтобы выявить «структуру» новеллы По, тем менее — структуру всякого повествования вообще. Мы просто хотим, не будучи уже прикованы к той или иной точке текста, бросить общий взгляд на основные *коды*, выделенные нами.

Само слово «код» не должно здесь пониматься в строгом, научном значении

термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление

455

об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры: коды — это определенные типы *уже виденного, уже читанного, уже деланного*; код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо.

Хотя, по сути, все коды создаются культурой, среди встреченных нами кодов есть один, за которым мы специально закрепим наименование *культурный код*: это код человеческого знания — или, скорее, знаний: общественных представлений, общественных мнений — короче, культуры, как она транслируется книгой, образованием и, в более широком аспекте, всеми видами общественных связей. Знание как корпус правил, выработанных обществом, — вот референция этого кода. Нам встретилось много этих культурных кодов (или много субкодов общего культурного кода): научный код, который опирается (в нашей новелле) на правила экспериментальной науки и на принципы научной этики; риторический код, объединяющий все общественные правила *говoreния*: кодированные формы повествования, кодированные формы речи (оповещение, резюмирование и т. д.); к этому коду относятся и метаязыковые высказывания (дискурс говорит о самом себе); хронологический код: «датирование», которое нам кажется сегодня само собой разумеющимся, естественным, объективно данным, на самом деле представляет собой практику, глубоко обусловленную культурными правилами, — и это логично, поскольку датирование подразумевает и навязывает определенную идеологию времени («историческое» время отличается от «мифологического» времени); совокупность хронологических вех составляет, таким образом, сильный культурный код (исторически обусловленную манеру членить время в целях драматизации, наукообразия, достижения эффекта реальности); социо-исторический код позволяет связать высказывание со всей суммой усваиваемых с самого рождения знаний о нашем времени, о нашем обществе, о нашей стране (сюда, например, относится определенный способ именования: «мистер Вальдемар», а не просто «Вальдемар»). Нас не должен тревожить тот факт, что мы возводим в ранг кода предельно банальные детали текста; напротив, именно их столь очевидная банальность, незначитель-

456

ность и предрасполагает их к вхождению в состав кода, как мы его определили: код — это корпус правил, настолько расхожих, что мы принимаем их за природные данности; но если бы рассказ вышел за рамки этих правил, он тотчас бы стал *неудобочитаемым*.

Код коммуникации мог бы быть назван и иначе: код адресации. Слово *коммуникация* должно пониматься здесь в узком смысле: оно не охватывает всех значений, содержащихся в тексте; и уж заведомо не охватывает всего *означивания*, разворачивающегося в тексте. Слово «коммуникация» указывает здесь лишь на те отношения, которым текст придает форму *обращений к адресату* (таков «фатический» код, призванный усилить контакт между рассказчиком и читателем), или форму *обмена* (рассказ в обмен на истину, рассказ в обмен на жизнь). В общем, слово «коммуникация» должно пониматься здесь в экономическом смысле (коммуникация как циркуляция товаров).

Символическое поле («поле» — менее жесткое понятие, нежели «код»), разумеется, очень обширно, тем более что мы вкладываем в слово «символ» самый общий смысл, не ограничивая себя ни одной из привычных коннотаций этого слова. Наше понимание символа близко к психоаналитическому пониманию: символ — это, грубо говоря, некий языковой элемент, который *перемещает* тело и позволяет

увидеть, угадать некую иную площадку действия, нежели та площадка, с которой прямо говорит высказывание, насколько мы его понимаем. Символический каркас новеллы По состоит в нарушении табу на Смерть, в нарушении классификации, или, по удачному выражению, употребленному Бодлером, во *вмешательстве* (*empiétement*) Жизни в Смерть (а не Смерти в Жизнь, что было бы банально; тонкость новеллы обусловлена частично тем, что речь кажется исходящей от *асимболического* повествователя, который играет роль объективного ученого, преданного чистым фактам, чуждого символам (которые незамедлительно силой вторгаются в новеллу).

Код действий, или акциональный код, поддерживает фабульный каркас новеллы: действия или высказывания, которые их денотируют, организуются в цепочки. Цепочка всегда сохраняет некоторую *приблизительность* (кон-

457

туры цепочки не могут быть определены строго и безусловно); выделение цепочек, однако, оправдывается двумя обстоятельствами: во-первых, мы испытываем спонтанное желание дать некоторой группе фактов единое, обобщенное наименование (например, такие значения, как слабое здоровье, ухудшение состояния, агония, умирание тела, разжижение тела, естественным образом группируются вокруг одного стереотипного понятия «Физическая Смерть»; во-вторых, элементы акциональной цепочки связаны между собой (точнее, друг с другом, поскольку они следуют друг за другом в ходе рассказа) кажущейся логикой. Мы хотим сказать, что логика акциональной цепочки — это, с научной точки зрения, очень сомнительная логика; это лишь видимость логики, обусловленная не формальными законами умозаключения, а нашими умственными привычками: это эндоксальная, культурная логика (нам, например, кажется «логичным», что суровый диагноз следует за констатацией плохого состояния здоровья); кроме того, эта логика смешивается с хронологией; нам все время кажется, что *после* — значит *вследствие*. В нашем восприятии темпоральность и каузальность (которые на самом деле никогда не встречаются в повествовании в чистом виде) обеспечивают своего рода *естественность*, понятность, удобочитаемость рассказа: в результате мы можем, например, пересказать его сюжет (то, что у древних называлось словом «аргумент» — термином, относящимся и к логике, и к повествованию).

И еще один код, проходящий сквозь новеллу с первых же ее строк: код Загадки. Мы не имели возможности увидеть, как он работает, потому что мы проанализировали лишь очень малую часть рассказа По. Код Загадки объединяет внутри себя элементы, сцепление которых (нарративная *фраза*) позволяет сначала выдвинуть некую загадку, а затем, после нескольких ретардаций, составляющих всю «соль» повествования, открыть решение загадки. Элементы этого «энигматического» (или «герменевтического») кода очень дифференцированы: необходимо различать, например, *выдвижение* загадки (всякое высказывание, смыслом которого является утверждение «имеется загадка») и *формулирование* загадки (изложение сути таинственного вопроса). В нашей

458

новелле загадку выдвигает уже само заглавие (обещается некая «правда», хотя мы и не знаем еще, к какому вопросу эта правда относится), а формулирование начинается с первых же абзацев (научное изложение проблем, связанных с планируемым экспериментом), и с первых же абзацев начинаются ретардации: всякое повествование заинтересовано в том, чтобы оттянуть разрешение выдвинутой загадки, поскольку это разрешение будет означать конец самого повествования, его смерть. Как мы видели, рассказчик тратит целый абзац на то, чтобы под видом проявлений научной добросовестности оттянуть изложение сути дела. Что касается решения загадки, оно здесь не носит математического характера:

на изначальный вопрос, вопрос о правде, отвечает все повествование в целом (однако эта правда может быть в концентрированном виде сведена к двум пунктам: к высказыванию «я умер» и к внезапному переходу тела мертвеца в жидкое состояние в момент выхода из гипноза); правда здесь подлежит не *раскрытию*, а *вскрытию*.

Мы перечислили коды, проходившие сквозь проанализированные нами фрагменты. Мы сознательно уклоняемся от более детальной структуризации каждого кода, не пытаемся распределить элементы каждого кода по некоей логической или семиологической схеме; дело в том, что коды важны для нас лишь как *отправные точки «уже читанного»*, как трамплины интертекстуальности: «раздерганность» кода не только не противоречит структуре (расхожее мнение, согласно которому жизнь, воображение, интуиция, беспорядок противоречат систематичности, рациональности), но, напротив, является *неотъемлемой частью процесса структуризации*. Именно это «раздергивание текста на ниточки» и составляет разницу между структурой (объектом структурного анализа в собственном смысле слова) и структуризацией (объектом текстового анализа, пример которого мы и пытались продемонстрировать).

Употребленная нами сейчас «текстильная» метафора не случайна. В самом деле, текстовый анализ требует, чтобы мы представляли себе текст как *ткань* (таково, кстати, этимологическое значение слова «текст»), как переплетение разных голосов, многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных. Повество-

459

вание — это не плоскость, не таблица; повествование — это объем, это стереофония (Эйзенштейн настойчиво подчеркивал принцип контрапункта в своих постановках, открывая тем самым путь к признанию тождественности фильма и текста): у письменного повествования тоже есть свое *поле прослушивания*. Форма существования смысла (за исключением, может быть, акциональных цепочек) — не развертывание, а *взрыв*: позывные, вызов принимающего, проверка контакта, условия соглашения и обмена, взрывы референций, вспышки знания, более глухие и более глубокие толчки, идущие «с другой площадки» (из сферы символического), прерывность действий, относящихся к одной цепочке, но не связанных натуго, все время перебиваемых другими смыслами.

Весь этот «объем» движется вперед (к концу рассказа), вызывая тем самым читательское нетерпение, под воздействием двух структурных принципов:

а) *искривление*: элементы одной цепочки или одного кода разъединены и переплетены с инородными элементами; цепочка кажется оборванной (например, ухудшение состояния Вальдемара), но она *подхватывается* дальше, иногда — гораздо дальше; в результате возникает читательское ожидание; теперь мы даже можем дать определение цепочки: это плавающая микроструктура, создающая не логический объект, а ожидание и разрешение ожидания;

б) *необратимость*: несмотря на «плавающий» характер структуризации, в классическом, удобочитаемом рассказе (таков рассказ По) имеются два кода, которые поддерживают векторную направленность структуризации: это акциональный код (основанный на логико-темпоральной упорядоченности) и код Загадки (вопрос венчается ответом); так создается необратимость рассказа. Как легко заметить, именно на этот принцип покушается сегодняшняя литературная практика: авангард (воспользуемся для удобства привычным термином) пытается сделать текст частично обратимым, изгнать из текста логико-темпоральную основу, он направляет свой удар на *эмпирию* (логика поведения, акциональный код) и на *истину* (код загадок).

Не следует, однако, преувеличивать расстояние, отделяющее современный текст от классического рассказа.

460

Как мы видели, в новелле По одна и та же фраза очень часто отсылает к двум одновременно действующим кодам, притом что невозможно решить, который из них «истинный» (например, научный код и символический код) : необходимое свойство рассказа, который достиг уровня *текста*, состоит в том, что он обрекает нас на *неразрешимый выбор* между кодами. Чьим именем будем мы обосновывать наш выбор? Именем автора? Но рассказ представляет нам только повествователя, речевого субъекта, запертого в своей речи. Именем того или иного типа критики? Но все они оспоримы, подчинены уносящему их потоку Истории (это не значит, что они бесполезны; каждый из них участвует в общем объеме текста, но *лишь на правах одного голоса*). Неразрешимость — это не слабость, а структурное условие повествования: высказывание не может быть детерминировано одним голосом, одним смыслом — в высказывании *присутствуют* многие коды, многие голоса, и ни одному из них не отдано предпочтение. Письмо и заключается в этой утрате исходной точки, утрате первотолчка, побудительной причины, взамен всего этого рождается некий объем индетерминаций или сверхдетерминаций: этот объем и есть *означивание*. Письмо появляется именно в тот момент, когда прекращается речь, то есть в ту секунду, начиная с которой мы уже не можем определить, *кто говорит*, а можем лишь констатировать: *тут нечто говорится*.

1973.

#### **Удовольствие от текста.**

Перевод Г. К. Косикова . . . . 462

Единственным аффектом в моей жизни был страх.

#### **Гоббс**

Удовольствие от текста подобно бэконовскому притворщику: оно могло бы сказать о себе: *ни за что не извиняться, ни за что не объясняться*. Удовольствие никогда ничего не отрицает: «Я отведу взгляд; отныне это будет единственной формой моего отрицания».

\*

Вообразим себе индивида (своего рода г-на Теста наизнанку), уничтожившего в себе все внутренние преграды, все классификационные категории, а заодно и все исключения из них — причем не из потребности в синкретизме, а лишь из желания избавиться от древнего призрака, чье имя — *логическое противоречие*; такой индивид перемешал бы все возможные языки, даже те, что считаются взаимоисключающими; он безмолвно стерпел бы любые обвинения в алогизме, в непоследовательности, сохранив невозмутимость как перед лицом сократической иронии (ведь ввергнуть человека в *противоречие с самим собой* как раз и значит довести его до высшей степени позора), так и перед лицом устрашающего закона (сколько судебных доказательств основано на психологии единства личности!). Подобный человек в нашем обществе стал бы олицетворением нравственного падения: в судах, в школе, в доме умалишенных, в беседе с друзьями он стал бы чужаком. И вправду, кто же способен не стыдясь сознаться, что он противоречит самому себе? Тем не менее такой контргерой существует; это читатель текста — в тот самый момент, когда он получает от него удовольствие. В этот момент древний библейский миф вновь возвращается к нам: отныне смешение языков уже не является

462

наказанием, субъект обретает возможность наслаждаться самим фактом сосуществования различных языков, *работающих бок о бок*: текст-удовольствие — это счастливый Вавилон.

(*Удовольствие/ Наслаждение*: в терминологическом отношении здесь все еще зыбко, я сам пока что спотыкаюсь, путаюсь. В любом случае тут всегда останется место для неопределенности: разграничение этих понятий не приведет к твердым

классификациям, парадигма сохранит подвижность, смысл — шаткость, неокончателность, обратимость; дискурс останется незавершенным) .

\*

Если я с удовольствием читаю ту или иную фразу, ту или иную историю, то или иное слово, значит, и писавший их испытывал удовольствие (что, впрочем, отнюдь не исключает писательских сетований на муки творчества). А наоборот? Если я, писатель, испытываю удовольствие от письма, то значит ли это, что удовольствие будет испытывать и мой читатель? Отнюдь. Я вынужден разыскивать этого читателя («вылавливать» его) *не имея ни малейшего представления о том, где он находится*. Вот тогда-то и возникает пространство наслаждения. Мне необходима не «личность» другого, а именно пространство как возможность диалектики желанья, *нечаянности* наслаждения, пока ставки еще не сделаны, пока еще есть возможность вступить в игру.

Мне предлагают некий текст. Текст этот наводит на меня скуку. Впечатление такое, будто он что-то *лепечет*. Лепет текста — это всего лишь языковая пена, образующаяся в результате простого призыва к письму. Это еще не перверсия, это нужда. Записывая свой текст, скриптор, в сущности, говорит на языке грудного младенца — повелительном, машинальном, бесстрастном; это поток причмокиваний (тех самых млечных фонем, которые образцовый иезуит ван Гиннекен считал чем-то промежуточным между письмом и языком); это сосущие бесцельные движения, недифференцированная оральность,

463

отличная от той, которая приводит к появлению гастрософических и языковых удовольствий. Вы просите, чтобы я вас читал, а между тем я для вас — всего лишь предлог для подобной просьбы; я ничего не олицетворяю в ваших глазах, лишен какого бы то ни было образа (помимо, быть может, смутного образа Матери); я для вас не тело и даже не объект (мне, впрочем, это совершенно безразлично, ибо моя душа не требует признания с вашей стороны), но всего лишь сфера, сосуд, куда вы можете излиться. В конечном счете можно сказать, что вы написали свой текст вне всякого наслаждения; ваш лепечущий текст по сути своей остается фригидным, как и всякая потребность, до тех пор, пока в нем не возникнет желание, невроз.

Невроз — это некий крайний предел, но не по отношению к «здоровью», а по отношению к той стихии «невозможного», о которой говорит Батай («Невроз — это опасливое переживание глубин невозможного» и т. д.); и однако же эта крайность — единственное, что позволяет родиться акту письма (и чтения). Возникает следующий парадокс: тексты, подобные текстам Батая (или таких, как он, авторов), написанные против невроза, из самых недр безумия, все же несут в себе *(если они хотят, чтобы их читали)* толику невроза, как раз и необходимую для соблазнения читателей: эти «ужасные» тексты кокетничают *несмотря ни на что*.

Таким образом, всякий писатель может сказать о себе: *на безумие не способен, до здоровья не снисхожу, невротик емь*.

Текст, который вы пишете, должен дать мне доказательства того, *что он меня желает*. Такое доказательство существует: это письмо. Письмо — это вот что: наука о языковых наслаждениях, камасутра языка (причем существует лишь единственный трактат, обучающий этой науке, — само письмо).

\*

Сад: очевидно, что удовольствие при чтении его произведений порождается известными разрывами (или

464

столкновениями): в соприкосновение приходят антипатические коды (например, возвышенный и тривиальный); возникают до смешного высокопарные неологизмы; порнографические пассажи отливаются в столь чистые в своей правильности

фразы, что их можно принять за грамматические примеры. Как утверждает в таких случаях теория текста, язык оказывается перераспределен, причем это *перераспределение во всех случаях происходит благодаря разрыву*. Очерчиваются как бы два противоположных края: первый — это воплощение благоразумия, конформности, плагиата (здесь слепо копируется каноническая форма языка — та, которая закрепляется школой, языковым обычаем, литературой, культурой); *второй же край* подвижен, неустойчив (способен принять любые очертания); это место, где всякий раз можно подсмотреть одно и то же — смерть языка. Наличие этих двух краев, *зрелище компромисса между ними* совершенно необходимы. Ни культура, ни акт ее разрушения сами по себе не эротичны: эротичен лишь их взаимный сдвиг. Удовольствие от текста подобно тому неуловимому, невыразимому, сугубо *романическому* мгновению, которое переживает сладострастник, перерезающий — в конце рискованной затеи — веревку в тот самый миг, когда его охватывает наслаждение.

Отсюда — один из возможных способов оценки современных произведений: их ценность, очевидно, проистекает из их двойственности. Это значит, что у них всегда есть два края. Может показаться, что взрывоопасный край, будучи средоточием насильственного начала, находится в привилегированном положении; между тем, на самом деле насилие отнюдь не является источником удовольствия; удовольствие равнодушно к разрушению; оно ищет того места, где наступает беспамятство, где происходит сдвиг, разрыв, дефляция, *fading* \*, охватывающий субъекта в самый разгар наслаждения. Поэтому таким краем пространства удовольствия оказывается именно культура, в любой ее форме.

\* Затухание (*англ.*). — *Прим. перев.*

465

Прежде всего, разумеется, — в форме чистой материальности, то есть в форме языка, его лексики, метрики, просодии (здесь этот край наиболее отчетлив). В «Законах» Филиппа Соллерса объектом агрессии, разрушения становится буквально все — идеологические установления, интеллектуальная круговая порука, разобщенность языков, даже неприкосновенный синтаксический каркас *субъект/предикат*; фраза перестает быть моделью текста, сам же текст зачастую превращается в мощный словесный фонтан, в цветение инфразыка. И тем не менее вся эта стихия разбивается о противоположный край, образованный метрикой (декасиллабической), ассонансами, вполне нормальными неологизмами, просодическими ритмами, тривиализмами (цитатного свойства). Процесс разрушения языка оказывается приостановлен за счет вторжения в текст политического дискурса, поставлен в рамки весьма древней культуры означающего.

В «Кобре» Северо Сардуя (переведенной Соллерсом совместно с автором) чередуются два типа удовольствия, как бы *стимулирующие друг друга*; другой край — это обещание другого счастья; *еще, еще, еще больше!* каждое новое слово — это новое празднество. Устремляясь по бурному руслу, язык возрождается *в ином месте*, там где сливаются все возможные языковые удовольствия. Где же именно? в райском саду слов. Это поистине райский текст — текст утопический (не имеющий места); это гетерология как продукт переполненности, встречи всех возможных, причем абсолютно точных означающих; автор (а вместе с ним и читатель) словно обращается к словам, оборотам, фразам, прилагательным, асиндетонам — ко всем сразу: *я всех вас люблю совершенно одинаково*, люблю как знаки, так и призраки тех предметов, которые они обозначают; это своего рода францисканство, взывающее ко всем словам одновременно, призывающее их поскорее явиться, поспешить, пуститься в путь; возникает изукрашенный, узорчатый текст; мы как бы перегружены языковым богатством, подобно тем детям, которым никогда ни в чем не отказывают, ни за что не наказывают или хуже того — ничего им не «позволяют». Подобный

текст - это ставка на нескончаемое пиршество, миг, когда языковое удовольствие начинает задыхаться от собственного преизбытка и изливается наслаждением.

Флобер — вот писатель, нашедший способ прерывать, прорывать дискурс, *не лишая его осмысленности*.

Разумеется, риторике известны приемы разрушения правильных конструкций (анаколуф) и нарушения сочинительно-подчинительных связей (асиндетон), однако именно у Флобера такое нарушение перестало быть чем-то исключительным, спорадическим, перестало быть блистательным вкраплением в презренную ткань обыденной речи: у Флобера отсутствует язык, располагающийся *по эту сторону* названных фигур (иными словами: у него есть только один и единственный язык); асиндетон как принцип пронизывает весь акт высказывания, так что, сохраняя полную внятность, дискурс одновременно словно *исподтишка* предается всем мыслимым и немыслимым безумствам: вся мелкая монета логики как бы теряется в его складках.

Перед нами весьма деликатное, почти неуловимое состояние дискурса, при котором механизм нарративности разлажен, а рассказываемая история все же продолжает сохранять внятность: никогда ранее оба края пропасти не вырисовывались столь отчетливо и определенно, никогда удовольствие не предлагалось читателю с такой изысканностью — по крайней мере, читателю, обладающему вкусом к продуманным диспропорциям, к хитроумным проделкам над конформизмом, к скрытому разрушению. Заслуга здесь, конечно, принадлежит самому автору, но сверх того возникает еще и зрелищное удовольствие: дерзость заключается в том, чтобы придать языковому *мимесису* (языку, подражающему самому себе и тем приносящему немалое удовольствие) столь *коренную* (доходящую до самого корня) двусмысленность, при которой текст ускользает из-под власти пародии (с ее спокойной совестью или, что то же самое, с ее склонностью к самообману) — пародии, которая есть не что иное, как кастрирующий смех, «комизм, провоцирующий на смех».

Не являются ли наиболее эротичными те места нашего тела, *где одежда слегка приоткрывается*. Ведь перверсия (как раз и задающая режим текстового удовольствия) не ведает «эrogenных зон» (кстати, само это выражение довольно неудачно); эротичны, как известно из психоанализа, явления прерывности, мерцания: например, кусочек тела, мелькнувший между двумя частями одежды (рубашка и брюки), между двумя кромками (приоткрытый ворот, перчатка и рукав); соблазнительно само это мерцание, иными словами, эффект появления-исчезновения.

Это — совсем не то удовольствие, на которое рассчитан стриптиз или прием повествовательной задержки. И в том и в другом случае отсутствует явление разрыва, разошедшихся краев; есть только процесс последовательного обнаружения: все возбуждение сводится к *нетерпеливому ожиданию* либо увидеть наконец потаенное место (мечта школьников), либо узнать, чем кончится рассказываемая история (романическое удовольствие). Парадокс в том, что, хотя подобное удовольствие общедоступно, оно имеет намного более интеллектуальный характер, нежели то, о котором речь шла выше: такое удовольствие (стремление открыть истину, обнаружить, познать причины и цели вещей) можно было бы назвать эдиповым, если, конечно, верно, что всякое повествование (всякое обнаружение истины) предполагает появление Отца (отсутствующего, скрытого или гипостазированного); вот чем, очевидно, объясняется связь между структурой

повествовательных форм, структурой семейных отношений и запретом на наготу, слившимися для нас в мифе о Ное, чью наготу прикрыли его сыновья.

Любопытно, однако, что наиболее классические повествования (романы Золя, Бальзака, Диккенса, Толстого) содержат в себе своего рода ослабленный тмесис: ведь отнюдь не все подряд в их произведениях мы читаем с одинаковым вниманием; напротив, возникает некий свободный ритм чтения, мало пекущийся о *целостности* текста; ненасытное желание узнать «что будет дальше» заставляет нас опускать целые куски, перепры-

468

гивая через те из них, которые кажутся «скучными», чтобы поскорее добраться до наиболее захватывающих мест (всякий раз оказывающихся узловыми сюжетными точками, приближающими нас к разгадке чьей-то тайны или судьбы); мы совершенно безнаказанно (ведь никто за нами не следит) перескакиваем через всевозможные описания, отступления, разъяснения, рассуждения; мы уподобляемся посетителю кабаре, вздумавшему подняться на сцену и подхлестнуть стриптиз, поспешно, но в строгом порядке срывая с танцовщицы детали ее туалета, иными словами, подгоняя ход ритуала, но соблюдая его последовательность (подобно священнику, скороговоркой *проглатывающему* мессу). Тмесис будучи источником и символом всякого удовольствия, сталкивает здесь два повествовательных края, противопоставляя то, что важно, и то, что неважно для раскрытия сюжетной загадки; такой зазор имеет сугубо функциональное происхождение; он не принадлежит структуре самих повествовательных текстов, а рождается уже в процессе их потребления; автор не способен предугадать возникновение подобных зазоров, поскольку вовсе не желает писать то, *чего не станут читать*. Тем не менее удовольствие от великих повествовательных произведений возникает именно в результате чередования читаемых и пропускаемых кусков: неужто и вправду кто-нибудь когда-нибудь читал Пруста, Бальзака, «Войну и мир» подряд, слово за словом? (Счастливец Пруст: перечитывая его роман, мы всякий раз пропускаем разные места.)

Что доставляет мне удовольствие в повествовательном тексте, так это не его содержание и даже не его структура, но скорее те складки, в которые я сминаю его красочную поверхность: я скольжу по тексту глазами, перескакиваю через отдельные места, отрываю взгляд от книги, вновь в нее погружаюсь. Во всем этом нет ничего общего с той бездонной трещиной, которая под действием текста-наслаждения разверзается в недрах самого языка.

Отсюда — два способа чтения: первый напрямик ведет меня через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не

469

обращает никакого внимания на функционирование самого языка (если я читаю Жюль Верна, то дело идет споро; причина в том, что, хотя интерес к дискурсу у меня потерян полностью, я ни в коей мере не заморожен чувством языковой *потерянности* — в том смысле, какой это слово может иметь в спелеологии); при втором же способе чтения я не пропускаю ничего; такое чтение побуждает смаковать каждое слово, как бы льнуть, приникать к тексту; оно и вправду требует прилежания, увлеченности; в любой точке текста оно подмечает асиндетон, рассекающий отнюдь не интригу, а само пространство языков: при таком чтении мы пленяемся уже не объемом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта, означивания (*signifiante*); здесь, словно при игре в жгуты, азарт возникает не из стремления во что бы то ни стало двигаться вперед, а в результате своего рода вертикального ералаша (вертикальности языка и процесса его разрушения); пучина, поглощающая субъекта игры (субъекта текста),

разверзается в тот самый миг, когда ладонь (всякий раз разная) ложится на другую ладонь (а не *рядом* с ней). Парадоксально (ибо обыденное сознание убеждено: чем *быстрее*, тем веселее), но именно этот второй, *прилежный* способ чтения более всего подходит к современным текстам. Попробуйте читать роман Золя медленно, *подряд* — и книга выпадет у вас из рук; попробуйте читать быстро, отрывочно текст современный — и он тут же ошестинится, откажется доставлять вам удовольствие; вы ждете, чтобы что-то произошло, а не происходит ровным счетом ничего, ибо *то, что происходит с языком, никогда не происходит с дискурсом*: «происходит» же подвижка краев, «возникает» просвет наслаждения, и возникает он именно в языковом пространстве, в самом акте высказывания, а не в последовательности высказываний-результатов: чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен — стать *аристократическими* читателями.

Если я решился судить о тексте в соответствии с критерием удовольствия, то мне уже не дано заявить:

470

этот текст хорош, а этот дурен. Никаких наградных списков, никакой критики; ведь критика всегда предполагает некую тактическую цель, социальную задачу, нередко прикрываемую вымышленными мотивами. Мне заказана всякая дозировка, иллюзия, будто текст поддается улучшению, что он может быть измерен мерой нормативных предикатов: дескать, в нем слишком много *этого*, зато слишком мало *того* и т. п.; текст (подобно голосу, выводящему мелодию) способен вырвать у меня лишь одно (причем отнюдь не оценочное) признание: *это так!* или точнее: *это так для меня!* Выражение «для меня» имеет здесь не субъективный и не экзистенциальный, а ницшевский смысл («...в основе лежит всегда вопрос: *«Что это для меня?..»*»)\*.

*Живое начало* текста (без которого, вообще говоря, текст попросту невозможен) — это его *воля к наслаждению*, — здесь он превозмогает позыв, выходит из стадии лепетания и пытается перелиться, прорваться сквозь плотину прилагательных — этих языковых шлюзов, через которые широким потоком в нас вливается стихия идеологии и воображаемого.

\*

Текст-удовольствие — это текст, приносящий удовлетворение, заполняющий нас без остатка, вызывающий эйфорию; он идет от культуры, не порывает с ней и связан с практикой *комфортабельного* чтения. Текст-наслаждение — это текст, вызывающий чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящее до тоскливости); он расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком.

Вот почему анахроничен читатель, пытающийся враз удержать оба эти текста в поле своего зрения, а у себя в руках — и бразды удовольствия, и бразды наслажде-

\* Цит. по русск. переводу: Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. IX. Московское книгоиздательство, 1910, с. 262. — *Прим. перев.*

471

ния; ведь тем самым он одновременно (и не без внутреннего противоречия) оказывается причастен и к культуре с ее глубочайшим гедонизмом (свободно проникающим в него под маской «искусства жить», которому, в частности, учили старинные книги), и к ее разрушению: он испытывает радость от устойчивости собственного *я* (в этом его удовольствие) и в то же время стремится к своей гибели (в этом его наслаждение). Это дважды расколотый, дважды извращенный субъект.

\*

*Общество друзей Текста*: у его членов не будет ничего общего (ведь непереносимого согласия относительно текста-удовольствия быть не может), кроме врагов — всяческих зануд, налагающих запрет как на сам текст, так и на доставляемое им удовольствие; делается это в силу разных причин — культурного конформизма, узколобого рационализма (с подозрением относящегося ко всякой «мистике» в литературе), политического морализаторства, критики означающих, тупого прагматизма, всякого рода благоглупостей, а также вследствие утраты вербального желания, стремления разрушить дискурс. У подобного общества не может быть никакого постоянного местопребывания, его деятельность развернется в сфере полнейшей атопии; тем не менее оно предстанет как своеобразный фаланстер, где признается право на противоречия (и следовательно, ограничивается риск идеологического плутовства), уважаются различия во мнениях, а понятие конфликта теряет всякий смысл (поскольку он не ведет к удовольствию).

«Пусть принцип различия тайком займет место конфликта». Различие — это вовсе не средство замаскировать или приукрасить конфликт: различие преодолевает конфликт, находится *по ту сторону* конфликта и в то же время как бы *рядом с* ним. Конфликт есть не что иное, как различие, доведенное до степени нравственного столкновения; всякий раз (и такое случается все чаще), когда конфликт утрачивает тактический (имеющий целью изменить реальную ситуацию) характер, в нем можно подметить нехватку радости, крах перверсии,

472

раздавленной под тяжестью собственного кода и не умеющей возродиться: в основе конфликта всегда лежит некий код, а потому язык агрессии — это один из наиболее древних и употребительных языков. Отвергая насилие, я отвергаю сам код (тексты Сада создаются вне всякого кода, ибо Сад непрестанно вырабатывает свой собственный, уникальный код; оттого в этих текстах и нет никаких конфликтов — одни только триумфы). Я люблю текст именно за то, что он является для меня тем специфическим языковым пространством, где невозможны никакие «сцены» (в семейном, супружеском смысле), никакая логомахия. Текст — это ни в коем случае не «диалог»: в нем нет и намек на лукавство, агрессию, шантаж, нет ни малейшего соперничества идиолектов; в море обыденных человеческих отношений текст — это своего рода островок, он утверждает асоциальную природу удовольствия (социален только досуг) и позволяет заметить скандальный характер истины, заключенной в наслаждении: наслаждение — если отвлечься от всех образных ассоциаций, связанных с этим словом, — всегда *нейтрально*.

\*

Сценическое пространство текста лишено рампы: позади текста отнюдь не скрывается некий активный субъект (автор), а перед ним не располагается некий объект (читатель); субъект и объект здесь отсутствуют. Текст сокрушает грамматические отношения: текст — это то неделимое око, о котором говорит один восторженный автор (Ангелус Силезиус): «Глаз, коим я взираю на Бога, есть тот же самый глаз, коим он взирает на меня».

Говорят, что, рассуждая о тексте, арабские эрудиты употребляли замечательное выражение: *достоверное тело*. Что же это за тело? Ведь у нас их несколько; прежде всего, это тело, с которым имеют дело анатомы и физиологи, — тело, исследуемое и описываемое наукой; такое тело есть не что иное, как текст, каким он предстает взору грамматиков, критиков, комментаторов, филологов (это — фено-текст). Между тем у нас есть и другое тело — тело как источник наслаждения, образованное

473

исключительно эротическими функциями и не имеющее никакого отношения к

нашему физиологическому телу: оно есть продукт иного способа членения и иного типа номинации; то же и текст: это всего лишь пространство, где свободно вспыхивают языковые огни (те самые живые огни, мерцающие зарницы, то тут, то там взметывающиеся всполохи, рассеянные по тексту, словно семена, и успешно заменяющие нам «*semina aeternitatis*»\*, «*zopyra*»\*\*, общие понятия, основополагающие принципы древней философии). Текст обладает человеческим обликом; быть может, это образ, анаграмма человеческого тела? Несомненно. Но речь идет именно о нашем эротическом теле. Удовольствие от текста несводимо к его грамматическому (фено-текстовому) функционированию, подобно тому как телесное удовольствие несводимо к физиологическим отправлениям организма.

Удовольствие от текста — это тот момент, когда мое тело начинает следовать своим собственным мыслям; ведь у моего тела отнюдь не те же самые мысли, что и у меня.

\*

Как получить удовольствие от *рассказа о* чужих удовольствиях (что за скука — слушать пересказы чьих-то снов, повествования о чьих-то увеселениях)? Как получить удовольствие от чтения критики? Есть лишь одно средство: коль скоро я являюсь читателем другого читателя, мне необходимо сменить позицию: вместо того, чтобы быть конфидентом удовольствия, полученного критиком (что навсегда лишает меня возможности наслаждаться самому), я могу сделаться его соглядатаем; тайком подглядывая за удовольствием другого, я тем самым вступаю в область перверсии, ибо критический комментарий сам превращается для меня в текст, в литературную фикцию, в гофрированную поверхность. Таким образом, перверсии писателя (учтем, что удовольствие получаемое им от письма, лишено какой бы то ни

\* Семена вечности (*лат.*). — *Прим. перев.*

\*\* Жар, таящийся в пепле, из которого можно снова раздуть огонь (*греч.*). — *Прим. перев.*

474

было *функции*) сопутствует удвоенная, утроенная перверсия критика и его читателя — и так до бесконечности.

Текст об удовольствии может быть только кратким (в подобных случаях принято восклицать: *как, и это все? пожалуй, коротковато*); ведь именно потому, что удовольствие способно заявить о себе лишь косвенно, в форме требования (я имею *право* на удовольствие), мы и лишены возможности вырваться за пределы урезанной, двучленной диалектики, где на одном полюсе располагается *doxa* 'мнение', а на другом — *paradoxa*, его опровержение. И так, есть удовольствие и есть запрет на удовольствие; не хватает лишь третьего члена, отличного от первых двух. Между тем его появление все время откладывается; причем, до тех пор, пока мы станем держаться за само слово «удовольствие», любой текст об удовольствии неизбежно окажется отсроченным; он станет лишь введением в текст, который никогда не будет написан. По самой своей сути такое введение не способно ввести чего бы то ни было; оно может лишь до бесконечности повторяться, подобно тем произведениям современного искусства, необходимость в которых отпадает после первого же знакомства с ними (ибо увидеть их один раз — значит тут же понять всю разрушительность преследуемых ими целей: в них нет и намек на возможность длительного созерцания или сладостного вкушения).

\*

Удовольствие от текста — это не обязательно нечто победоносное, героическое, мускулистое. Не стоит пыхиться. Удовольствие вполне может принять форму обыкновенного дрейфа. Дрейфовать я начинаю всякий раз, когда *перестаю*

*оглядываться на целое*, прекращаю двигаться (хотя и кажется, будто меня носит по воле языковых иллюзий, соблазнов и опасностей), начинаю покачиваться на волне, словно пробка, насаженная на *упрямое* острие наслаждения, которое как раз и связывает меня с текстом (с миром). Дрейф возникает всякий раз, как я начинаю испытывать нехватку социального языка, социолекта (в том смысле, в каком

475

принято говорить: *мне не хватает мужества*). Вот почему дрейф можно назвать и другим словом: *Неуступчивость* или, что то же самое, *Безрассудство*.

И все же дискурс, которому удалось бы изобразить подобный дрейф, оказался бы на сегодняшний день самоубийственным.

\*

*Удовольствие от текста, текст-удовольствие* — эти выражения двусмысленны, и причина в том, что во французском языке отсутствует слово, способное одновременно обозначать и удовольствие (приносящее удовлетворение), и наслаждение (доводящее до беспамятства). «Удовольствие», таким образом, может неожиданно оказываться то шире «наслаждения», а то вдруг становиться его антонимом. Тем не менее мне ничего не остается, как приспособиться к этой двойственности; ведь с одной стороны, всякий раз, как я имею дело с преизбытком текста, со всем тем, что выходит за рамки его функции (социальной) или функционирования (структурного), я вынужден прибегать к общему понятию «удовольствие»; с другой же стороны, когда мне нужно отличить эйфорию, ощущение насыщенности, комфорта (чувство наполненности культурой, вливающейся в меня свободным потоком) от ощущения толчка, потрясенности, потерянности, доставляемого наслаждением, возникает необходимость в более специфическом понятии «удовольствия», являющегося лишь составной частью Удовольствия-вообще. Я обречен на такую двойственность, ибо мне не дано по собственному произволу освободить слово «удовольствие» от ненужных мне смыслов: я не могу сделать так, чтобы это слово во французском языке перестало отсылать и к некоему общему понятию («*принцип удовольствия*»), и к более конкретному представлению («*Дураки существуют нам на удовольствие, на потеху*»). Вот почему я вынужден смириться с тем, что мой собственный текст останется в тенетах противоречия.

Не является ли удовольствие лишь приглушенным наслаждением, а наслаждение, напротив, — крайней

476

степенью удовольствия? Быть может, удовольствие — это ослабленная, умеренная форма наслаждения, пошедшего на компромиссы и тем изменившего собственной природе, а наслаждение — грубая, непосредственная (лишенная опосредования) форма удовольствия? От ответа (положительного или отрицательного) на эти вопросы будет зависеть способ, каким мы поведаем историю нашей современности. Ведь заявляя, будто между удовольствием и наслаждением существует лишь количественная разница, я тем самым утверждаю мирно-безмятежный характер истории: текст-наслаждение оказывается не чем иным, как логическим, органическим, историческим продолжением текста-удовольствия, а авангард — не более чем прогрессивным, эмансипированным развитием предшествующей культуры: получается, что настоящее вырастает из прошлого, что Роб-Грийе уже таится во Флобере, Соллерс — в Рабле, а весь Николая де Сталь — в двух кв. см полотна Сезанна. Если же, однако, я рассматриваю удовольствие и наслаждение как параллельные, не могущие пересечься силы, между которыми существует не столько отношение противоборства, сколько отношение взаимной несообщаемости, то в этом случае я должен признать, что история, наша история, не только не безмятежна, но, возможно, даже и не благоразумна, что текст-

наслаждение всегда возникает в ней как своего рода скандал (осечка), как продукт разрыва с прошлым, как утверждение чего-то нового (а не как расцвет старого). Я должен признать, что субъект этой истории (исторический субъект, каковым наравне с прочими являюсь и я сам) весьма далек от умиротворения, приносимого изящным диалектическим синтезом между вкусом к произведениям прошлого и стремлением оказать поддержку произведениям современным; напротив, такой субъект представляет собой «живое противоречие»; это расколотый субъект: с помощью текста он одновременно наслаждается и устойчивостью собственного я, и его разрушением.

Между прочим, существует еще один, косвенный, заимствованный из психоанализа способ обосновать различие между текстом-удовольствием и текстом-

на-

477  
наслаждением: удовольствие может быть высказано, а наслаждение — нет.

Наслаждение всегда не-сказуемо, оно нам за-казано. Загляните в Лакана («Подчеркнем, что наслаждение заказано любому говорящему индивиду, а если и может быть высказано, то лишь между строк...») и в Леклера («...тот, кто высказывается, заказывает себе всякое наслаждение самим актом высказывания, и соответственно, тот, кто наслаждается, подвергает всякую букву — все, что доступно высказыванию, — абсолютному уничтожению, которое он славит»).

Писатель, стремящийся к удовольствию (равно как и его читатель), приемлет букву; отказываясь от наслаждения, он обретает право и возможность дать ей заговорить: буква — это и есть его удовольствие; он одержим ею подобно всем поклонникам языка (а не речи) — логофилам, писателям, любителям переписки, лингвистам; итак, о тексте-удовольствии можно рассуждать (тогда как с наслаждением-уничтожением никакой диалог невозможен): *литературная критика всегда имеет объектом текст-удовольствие и никогда — текст-наслаждение*: Флобера, Пруста, Стендаля комментируют до бесконечности; критика тем самым утверждает невозможность наслаждения текстом, отсылает это наслаждение в *прошлое или в будущее: вы прочитаете, я прочитал*; критика всегда либо исторична, либо перспективна: констатация в настоящем времени, *демонстрация* наслаждения ей заказаны; следовательно, излюбленный материал критики — это сама культура, составляющая в нас все за исключением нашего настоящего.

С появлением писателя (и читателя), живущего наслаждением, возникает невозможный, немислимый текст. Такой текст находится вне удовольствия и вне критики, *разве что он соприкоснется с каким-нибудь другим текстом-наслаждением*: вы не можете ничего сказать «о» подобном тексте, вы можете говорить только «изнутри» него самого, *на его собственный лад*, предаваться безоглядному плагиату, доказывать, словно истерик, существование бездонной пропасти наслаждения (а не твердить, подобно человеку в навязчивом состоянии, букву удовольствия).

478

\*

Существует своего рода малая мифология, пытающаяся убедить нас, будто сама идея удовольствия (в частности, удовольствия от текста) выдумана правыми. Правые же, со своей стороны, спроваживают налево все, что принято считать абстрактным, нудным, причастным к политике; удовольствие же записывают на свой счет: добро пожаловать к нам все, кто почувствовал, наконец, удовольствие от литературы! Левые, блюдя нравственную чистоту (но забывая при этом о сигарах Маркса и Брехта), с презрением и подозрением относятся к любой «отрыжке гедонизма». Правые превозносят удовольствие в пик интеллектуализму,

умствованию; мы имеем здесь дело со старым реакционным мифом, противопоставляющим сердце — голове, чувство — разуму, а «жизнь» (теплую) — «абстракции» (холодной): по логике правых, разве не надлежит художнику следовать устрашающему совету Дебюсси и *«смирненно доставлять нам удовольствие»*? Что касается левых, то они настойчиво противопоставляют знание, метод, ангажированность, борьбу «немудрствующему восхищению» (но что, если знание тоже способно быть *восхитительным?*). Обе стороны доказывают странную мысль, будто удовольствие есть нечто «немудрое», только правые при этом его превозносят, а левые предают анафеме. Удовольствие, однако, вовсе не является одной из *составляющих* текста, элементом, бесхитростно выпадающим в осадок; оно не подчиняется ни логике разума, ни логике чувства; удовольствие — это сдвиг, дрейф, нечто революционное и в то же время асоциальное; право на него не может быть закреплено ни за одним коллективом, ни за одним типом ментальности, ни за одним идиолектом. Быть может, удовольствие есть нечто *нейтральное*? Нетрудно заметить в нем оттенок скандальности, но не потому, что оно безнравственно, а потому, что оно *атопично*.

\*

Откуда в тексте берется его словесная пышность? Не происходит ли эта роскошь от непомерности языковых богатств, бесцельно расшвыриваемых направо и

479

налево? Не напоминает ли всякое великое произведение-удовольствие (например, роман Пруста) своей бесполезностью египетские пирамиды, а сам писатель — отдаленного потомка тех Нищих, Монахов или Бонз, которых общество кормило, хотя сами они ровным счетом ничего не создавали? Не подобна ли литературная братия (какие бы алиби она себе ни придумывала) буддийской Сангхе? Ведь похоже, что общество лавочников содержит писателей вовсе не за то, что они производят нечто (они не производят ничего), а за то, что они все и вся разоблачают. Кто они? лишние, но далеко не бесполезные люди? Наша современность настойчиво стремится ускользнуть из-под власти рыночных отношений — отвергнуть идею произведения-товара (тем самым вырвав его из рук массовой коммуникации), отвергнуть идею знака (раскрепостив смыслы, признав права «безумия»), отвергнуть добропорядочную сексуальность (открыв дорогу перверсии, для которой наслаждение — это нечто гораздо большее, чем простое средство продолжения человеческого рода). Но увы, ничего не поделаешь: рынок подчиняет себе все, интегрируя даже те явления, которые направлены непосредственно против него; он завладевает текстом, включая его в круговорот совершенно бессмысленных, хотя и узаконенных трат; текст вовлекается в работу некоего коллективного хозяйственного механизма (пусть даже механизма, имеющего сугубо психологическую природу) — он уподобляется индейскому потлачу: полезной становится сама его бесполезность. Иными словами, общество живет как бы в состоянии расщепленности: с одной стороны, мы имеем текст как нечто идеальное и возвышенное, а с другой — как обычный товар, чья цена равна... его безвозмездности. При этом общество не имеет ни малейшего представления о собственной расщепленности, *ничего не ведает о своей перверсии*. «У каждой из тяжущихся сторон есть свой резон: влечение имеет право на удовлетворение, а реальность — на положенное ей уважение. *Однако, — добавляет Фрейд, — всякому известно, что безвозмездной бывает только смерть*». Что касается текста, то для него безвозмездным могло бы стать лишь его саморазрушение: бросить, перестать писать и никогда не возвращаться к этому занятию.

480

\*

Находиться в обществе любимого существа, а думать при этом о чем-нибудь

постороннем — именно в таком состоянии ко мне приходят наиболее плодотворные мысли, именно так мне работается лучше всего. То же и с текстом: он вызывает у меня наибольшее удовольствие тогда, когда мне удастся слушать его как бы вполслуха, время от времени отрываясь от него и внимая чему-то постороннему; текст-удовольствие вовсе не обязательно должен *завораживать* меня; случается, что я делаю едва заметное, неощутимое, неуловимое, почти произвольное движение головой, словно птица, которая не слышит ничего из того, во что вслушиваемся мы, но зато умеет расслышать то, к чему мы вообще не прислушиваемся.

\*

Почему, собственно, растроганность следует считать противной наслаждению (прежде я заблуждался, полагая, что растроганность целиком следует отнести за счет чувствительности, моральной иллюзии)? Между тем растроганность — это состояние потрясенности, порог беспамятства; это перверсия под маской благомыслия; возможно даже, что это один из наиболее хитроумных способов дойти до самозабвения, поскольку суть его — в нарушении общего правила, согласно которому наслаждение должно иметь некий застывший лик, быть воплощением силы, неукротимости, грубости, являть собой образ чего-то мускулистого, напряженного, фаллического. Против общего правила: *ни в коем случае не доверяться какому-либо определенному образу наслаждения*; понять, что наслаждение возможно всюду, где происходят сбои в автоматической работе механизма любви (преждевременная склонность к наслаждению, запоздалое наслаждение, наслаждение-растроганность и т. п.): может ли стать наслаждением любовь-страсть? Возможно ли наслаждение-мудрость (наслаждение, постигшее собственную природу, *ускользнувшее от собственных предрассудков*)?

\*

Ничего не поделаешь: скука, оказывается, не столь уж простая вещь. От скуки (вызываемой произведением,

481

текстом) не отмахнешься раздраженным, досадливым жестом. Как и удовольствие от текста, предполагающее скрытый процесс своего собственного производства, скука не может похвастать какой бы то ни было спонтанностью: не существует *искренней* скуки; если, к примеру, лично на меня лепечущий текст наводит скуку, то, по правде говоря, причина в том, что мне вполне чужда область «позывов». А если бы это было не так (если бы я обладал младенческим аппетитом)? Скука не так уж далека от наслаждения: это наслаждение, увиденное с другого берега — с берега удовольствия.

\*

Чем более незамысловато, прилично, благопристойно, бескорыстно рассказана та или иная история, тем легче ее извратить, скомпрометировать, прочитать навыворот (именно так Сад мог бы прочитать романы г-жи де Сегюр). Подобное выворачивание, а точнее, выявление скрытого чрезвычайно увеличивает удовольствие от текста. ,

\*

Читая «Бувара и Пекюше», я вдруг наталкиваюсь на фразу, вызывающую у меня чувство удовольствия: «На туго натянутых веревках строгими, вертикальными рядами висели скатерти, простыни, салфетки, схваченные деревянными прищепками». Я смакую здесь избыточную точность, какую-то навязчивую аккуратность языка, саму маниакальность описания (свойственную, между прочим, и текстам Роб-Грийе). Мы присутствуем при следующем парадоксе: литературный язык оказывается поколеблен, преодолен, *обойден* в той самой мере, в какой он стремится приноровиться к «чистому» исходному языку — к языку, с которым имеют

дело грамматисты (речь, разумеется, идет лишь об идеальном образе такого языка). Подобная точность возникает отнюдь не как продукт все возрастающего тщания, требующего, чтобы с каждым разом предметы описывались *все лучше и лучше*; она является не риторической прибавочной стоимостью, а следствием перемены кода: прообразом (отдаленным) подоб-

482

ных дескрипций оказывается вовсе не ораторская речь (ибо здесь отсутствует какое бы то ни было «живописание»), а своего рода лексикографический артефакт.

\*

Текст — это объект-фетиш, и *этот фетиш меня желает*. Направляя на меня невидимые антенны, специально расставляя ловушки (словарный состав произведений, характер его референций, степень занимательности и т. п.), текст тем самым меня избирает; при этом, как бы затерявшись посреди текста (а отнюдь не спрятавшись у него *за спиной*, наподобие бога из машины), в нем всегда скрывается некто иной — автор.

В качестве социального лица автор давно мертв: он более не существует ни как гражданская, ни как эмоциональная, ни как биографическая личность; будучи лишена былых привилегий, эта личность лишена отныне и той огромной отцовской власти над произведением, которую приписывали ей историки литературы, преподаватели, расхожее мнение, — власти создавать и постоянно обновлять само повествование; и тем не менее в известном смысле *я продолжаю желать* автора текста: мне необходим его лик (но не его изображение и не его проекция) совершенно так же, как ему необходим мой (если только, конечно, мы оба не «лепечем»).

\*

Идеологические системы суть фикции (*идолы театра*, сказал бы Бэкон), это своего рода романы, причем романы классические, где есть и добротная интрига, и перипетии, и положительные, и отрицательные герои (*романическое* — это нечто совсем другое, это просто произвольное расчленение текста, рассеяние форм — *майя*). Каждая такая фикция имеет опору в определенном наречии, социолекте, с которым она сливается: фикция — это та степень консистенции, которой достигает язык, когда он окончательно *застывает*; при этом существует особый, жреческий класс (духовные пастыри, интеллектуалы, художники), свободно говорящий на этом языке и повсюду его распространяющий.

«...Каждый народ имеет над своей головой такое же математически разделенное небо понятий и считает тре-

483

бованием истины, чтобы каждого бога-понятие искали в *его* сфере» (Ницше\*): мы все подчиняемся истине языков — истине, заключенной в самом факте их разделенности; все мы вовлечены в нескончаемое соперничество языков, диктующее характер их взаимоотношений. Ведь каждый диалект, каждая фикция борется за господство, и если обладает достаточной силой, то неизбежно растекается по всем уголкам повседневной, обыденной социальной жизни; такой диалект становится *доксой*, природой; примером может служить претендующий на аполитичность язык политических деятелей, лиц, находящихся на службе у Государства, язык прессы, радио, телевидения, язык повседневной беседы; но даже очутившись вне власти, восставая против нее, языки продолжают свое соперничество, диалекты обособляются, враждуют между собой. Жизнь языка правит безжалостная *топика*; язык всегда исходит из какого-то места, и потому всякий язык есть не что иное, как воинствующий *топос*.

Он вообразил себе мир языка (логосферу) в виде арены, где ведут титаническую, нескончаемую битву различные параноидные системы, причем уцелеть в этой битве

способны лишь такие системы (фикции, диалекты), которые проявляют достаточно хитроумия и изворотливости, чтобы выработать объективирующий — полунаучный, полуэтический — образ противника, пропустить его через своеобразную «мясорубку», позволяющую не только описать и объяснить, но и осудить, посрамить врага, воздать ему по заслугам, одним словом, заставить его «пыхтеть и отдуваться». Таковы, между прочим, упрощенные варианты некоторых языков — марксистского, рассматривающего любое противоречие как классовое; психоаналитического, объявляющего любое отрицание косвенным выражением признания; христианского, для которого все формы неприятия действительности оказываются формами поиска бога, и т. п. И тогда он с удивлением заметил, что, на первый взгляд, язык капиталистической власти не имеет ничего общего с подоб-

\* Цит. по русск. переводу: Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 1. Московское книгоиздательство, 1912, с. 399. — *Прим. перев.*

484

ными системами (а если и имеет, то лишь с системами низшего порядка, объявляя своих врагов «жертвами пропагандистской отравы», людьми, «оболваненными телевидением» и т. п.); вот тут-то он и понял, что давление (чрезвычайно сильное), оказываемое языком капитализма, имеет вовсе не параноическую, то есть отнюдь не систематическую, планомерную и логическую природу, что действие этого языка состоит в неумолимом обволакивании жертвы; язык капитализма — это *докса*, форма бессознательного, короче, идеология по самой своей сути.

Существует лишь одно средство, позволяющее избавиться от чувства смятения или растерянности, вызываемого подобными системами, и это средство заключается в том, чтобы самому сделаться обитателем одной из таких систем. В противном случае вас станет неотступно мучить вопрос: *а я, что же я? какое я ко всему этому имею отношение?*

Что касается текста, то он атопичен — если и не в плане потребления, то по крайней мере в плане производства. Текст — это уже не диалект, не фикция; система в нем преодолена, разрушена (такое преодоление, разрушение как раз и есть «означивание»). Из этой атмосферы атопии текст извлекает и передает читателю странное ощущение полной изолированности и в то же время умиротворенности. Ведь мирные передышки могут случаться и в войне языков, и эти передышки суть тексты («Война, — говорит один из персонажей Брехта, — не исключает мира... И во время войны бывают периоды отдыха... Между двумя стычками недурно бывает опрокинуть стаканчик пива...»). Между двумя словесными баталиями, когда каждая система стремится одержать верх, всегда есть возможность получить удовольствие от текста, причем такое удовольствие оказывается не передышкой, а неожиданным — *случайным* — вторжением другого языка, проявлением чужой физиологии.

В наших языках, пожалуй, все еще многовато бравады; даже в лучших из них (мне приходит на ум язык Батая) можно подметить ряд вызывающих выражений, иными словами — своего рода *завуалированное герой-*

485

*ство*. Напротив, удовольствие от текста (наслаждение текстом) возникает тогда, когда ратные *ценности* вдруг теряют всякую силу, у писателя отваливаются его боевые петушиные шпоры, а его «отважное сердце» вдруг перестает биться.

Способен ли текст, сам образованный с помощью языка, оказаться за пределами любых возможных языков? Можно ли *объективировать* (превратить в объекты) все существующие в мире диалекты, а самому при этом не укрыться в одном из них так, чтобы все прочие говоры оказались предметом простого изображения, пересказа? Ведь давая той или иной вещи имя, я тем самым именую и сам себя, вовлекаюсь в

соперничество множества различных имен. Способен ли текст «выпутаться» из этой войны фикций, социолектов? Да, способен — путем последовательного самоистощения. Прежде всего текст уничтожает всякий метаязык, и собственно поэтому он и является текстом: не существует голоса Науки, Права, Социального института, звучание которого можно было бы расслышать за *голосом* самого текста. Далее, текст безоговорочно, не страшась противоречий, разрушает собственную дискурсивную, социолингвистическую принадлежность (свой «жанр»); текст — это «комизм, не вызывающий смеха», это ирония, лишенная заразительной силы, ликование, в которое не вложено души, мистического начала (Сардуй)., текст — это раскавыченная цитата. Наконец, текст, при желании, способен восставать даже против канонических структур самого языка (Соллерс) — как против его лексики (изобилие неологизмов, составные слова, транслитерации), так и против синтаксиса (нет больше логической ячейки языка—фразы). Задача в том, чтобы путем трансмутации (а не одной только трансформации) добиться нового философского состояния языковой материи — состояния донны невиданного, подобного тому, в каком пребывает расплавленный металл, состояния, ничего не ведающего о собственном происхождении, изъятого из какой бы то ни было коммуникации; такое состояние есть сама *стихия* языка, а не тот или иной *конкретный* язык, пусть даже сдвинутый с привычного места, передразненный, осмеянный.

486

Удовольствие от текста не имеет идеологических предпочтений. *И тем не менее* такая индифферентность является не продуктом либерализма, а продуктом перверсии: и сам текст, и процесс его чтения как бы расщеплены надвое. Что здесь нарушили, чем пренебрегли, так это самой *нравственной нераздельностью* текста — нераздельностью, которой общество требует от любого продукта, созданного человеком. Когда мы читаем текст (текст-удовольствие), то становимся похожи на муху, совершающую по комнате множество резких, порывистых, суетливых и бесцельных перемещений; идеология проступает на поверхности текста и его чтения словно краска на лице (есть люди, которым подобный румянец доставляет эротическое удовольствие) ; со всяким писателем, тексты которого доставляют удовольствие (будь то Бальзак, Золя, Флобер или Пруст), случается, что он нет-нет да и зальется такой краской (пожалуй, один только Малларме умел владеть цветом своего лица). В тексте-удовольствии противоборствующие силы не вытесняются, а находятся в процессе становления: здесь нет никаких подлинных антагонизмов, есть одна только множественность. Я неторопливо путешествую сквозь ночь реакции. Так, в «Плодородии» Золя идеология непосредственно бросается в глаза и прямо-таки липнет к вам: это и натюрлизм, и фамилиализм, и колониализм; и *тем не менее* я не откладываю книгу. Вы полагаете, что подобное раздвоение является самым обычным делом? Между тем, напротив, следует скорее поразиться той ловкости, с которой субъект, тратя минимум сил, ухитряется расщепиться, раздвоиться, оказать сопротивление заражающему влиянию писательской тенденциозности, метонимической силе комфорта: не в том ли причина, что удовольствие делает нас *объективными*?

Кое-кому хотелось бы, чтобы текст (произведение искусства, живопись) не имел тени, чтобы «господствующая идеология» не оказывала на него никакого влияния; между тем требовать этого — значит требовать бесплодного, непродуктивного, выхолощенного текста (ср. миф о Женщине, потерявшей свою Тень). Текст нуждается в собственной тени: толика идеологии, толика изобразительности, толика субъектности — все это миражи,

487

туманные следы, шлейфы, с необходимостью тянущиеся за текстом: процесс разрушения должен создавать свою собственную *светотень*.

(Обычно говорят: «господствующая идеология». Это выражение неточно. Ведь что такое идеология? Это и есть идея постольку, *поскольку она является господствующей*: идеология и может быть только господствующей. Насколько справедливо говорить об «идеологии господствующего класса» (коль скоро существует и класс угнетенный), настолько же неверно говорить о «господствующей идеологии» (коль скоро не существует «угнетенной идеологии»). У «угнетенных» нет ровным счетом ничего, никакой идеологии, разве что (крайняя степень отчуждения) та самая идеология, которую — чтобы осуществлять акты символизации, то есть, попросту говоря, чтобы жить, — они вынуждены заимствовать у класса, который над ними господствует. Суть социальной борьбы нельзя свести к противоборству двух соперничающих идеологий: задача состоит в ниспровержении всякой идеологии как таковой.)

\*

Следует четко зафиксировать *продукты воображаемого в языке*; к ним относятся: слово как особая единица, как некая магическая монада; речь как орудие или средство выражения мысли; письмо как транслитерация устной речи; фраза как логическая, замкнутая в себе самая мера языка; сюда следует отнести даже языковые перебои, языковые отказы (когда их рассматривают в качестве первичной, спонтанной, прагматической силы). Все эти артефакты суть продукты научного воображения (наука как деятельность воображения)—лингвистика, безусловно, сообщает некую истину о языке, однако истина эта сводится к *«недопущению какой бы то ни было сознательной иллюзии»*; определение воображаемого таково: это неосознанность бессознательного.

Первый шаг должен заключаться в том, чтобы восстановить в правах все, что считается необязательным в науке о языке, все, что принято свысока третировать или попросту отвергать, а именно: семиологию (стилистику, риторику, по выражению Ницше), практику, этическую активность, «энтузиазм» (тоже Ницше). Второй шаг —

488

восстановление в науке прав всего того, что непосредственно против нее направлено; в данном случае — восстановление в правах текста. Текст — это язык минус любые воображаемые категории, это как раз то, *чего не хватает науке о языке, если она хочет осознать свою универсальную роль* (а отнюдь не свою технократическую специфичность). Все, что с трудом приемлется или прямо отвергается лингвистикой (как канонической, позитивной наукой), а именно означивание, наслаждение, — все это как раз и высвобождает текст из круга воображаемых категорий языка.

\*

Об удовольствии от текста невозможно написать никакой «диссертации»: удовольствие допускает лишь мгновенный (интроспективный) взгляд на себя. *Erpurgere si gaude!* \* И однако вопреки всему и против всего я имею возможность наслаждаться текстом.

Требуются примеры? Вообразим себе огромную коллективную жатву, во время которой будут собраны все тексты, хотя бы однажды *доставившие кому-либо удовольствие* (происхождение этих текстов несущественно). Представим это текстовое тело, *корпус* (удачное, кстати сказать, выражение), наподобие того, как психоанализ представляет эротическое тело человека. И однако есть основания опасаться, что в результате подобной работы мы сумеем сделать лишь одно — *объяснить* собранные тексты; наша цель с неизбежностью раздвоится: не имея возможности изъяснить себя, удовольствие попытается объяснить причины собственного возникновения, *ни одна из которых не может быть признана окончательной* (ведь если при этом я и получаю какое-либо удовольствие от текста, то лишь попутно, мимоходом, случайно). Одним словом, подобная работа не может

стать *письмом*. Я могу лишь подбираться к письму, а это лучше делать внезапно и в одиночку, нежели всем вместе, после, бесконечных приготовлений. Поэтому не стоит отказываться от понятия *ценности* (как исходной основы всякой утвердительности) в пользу понятия *ценностей* (как феноменов, произведенных культурой).

\* *И все-таки он радуется! (ит.)*.-- Перифраз восклицания Галилея: «*Eppure si muove!*» ('А все-таки она вертится!'). — *Прим. перев.*

489

Будучи продуктом языка, писатель так или иначе всегда вовлечен в войну фикций (диалектов), причем он является всего лишь игрушкой в этой войне, ибо язык, из которого соткан он сам (письмо), в принципе лишен любого определенного места (он атопичен); уже в силу простой полисемии литературного слова (представляющей собой рудиментарную стадию письма) под вопросом оказывается сама возможность его воинствующей ангажированности. Писатель всегда находится в слепой точке системы, он постоянно дрейфует, он — словно джокер, мана, нулевая степень, «выходящий» в бридже: он необходим, чтобы в игре (в сражении) был смысл, но сам при этом лишен любого определенного смысла; его место, его ценность, *стоимость* (меновая) варьируются в ходе истории, зависят от тактических приемов борьбы; от него требуют все и/или ничего. Сам он исключен из процесса торгового обмена и не извлекает для себя никакой выгоды; он погружен в состояние, подобное состоянию *мусётоку* в дзэн-буддизме, не стремится получить ничего, кроме наслаждения-перверсии, доставляемого словами (причем наслаждение никогда не бывает связано с обладанием, оно во всем сходно с состоянием *сатори*, состоянием потерянности). Парадокс: сам писатель упорно умалчивает об этой бесцельности письма (сближающей его — через наслаждение — со смертью); напротив, он весь напрягается, напружинивается, не желает ложиться в дрейф, отвергает наслаждение: лишь очень немногие писатели *в равной мере борются* как против идеологического, так и против либидозного давления (того, разумеется, которое писатель оказывает сам на себя, на свой собственный язык).

\*

Читая текст, приводимый Стендалем (но ему не принадлежащий)<sup>1</sup>, я вдруг обнаруживаю удивительное сходство деталей у Стендаля и у Пруста. Епископ Лескарский обращается к племяннице своего главного

<sup>1</sup> «Эпизоды из жизни Атаназы Оже, опубликованные его племянницей»: включены в «Записки туриста» (Стендаль. Собр. соч. в 12-ти т., т. 11. М., 1978, с. 216—222).

490

викария в столь изысканных выражениях (*милая племянница, дорогая малютка, моя прелестная брюнеточка, ах вы, маленькая лакомка!*), что на память невольно приходят слова, с которыми две «служанки» из Гранд-отеля в Бальбеке (Мари Жинест и Селеста Альбаре) обращались к рассказчику (*Ах вы, маленький черный бесенок с волосами как смоль, ах, шутник лукавый! Ах, молодость! Ах, красивая какая кожа!\**). Равным образом, когда я читаю у Флобера о нормандских яблонях в цвету, на память мне также приходит Пруст. Я упиваюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно, так что более ранний текст как бы возникает из более позднего. И тогда я начинаю понимать, что роман Пруста, по крайней мере для меня, — это отправная точка, исходный пункт моего общего *матесуса*, это *мандала* всей моей литературной космогонии; он играет для меня ту же роль, какую письма г-жи де Севинье играли для бабушки рассказчика у Пруста, или рыцарские романы для Дон Кихота и т. п.; однако отсюда вовсе не следует, будто я являюсь «специалистом» по Прусту; я отнюдь не призываю Пруста, он сам является ко мне; Пруст — для меня не «авторитет», а

просто *воспоминание, к которому я вновь и вновь возвращаюсь*. Вот это и есть интертекст, иначе говоря — сама невозможность построить жизнь за пределами некоего бесконечного текста, будь то Пруст, ежедневная газета или телевизионные передачи: книга творит смысл, а смысл в свою очередь творит жизнь.

\*

Если вы забиваете гвоздь в деревянный предмет, то дерево будет по-разному поддаваться в зависимости от того места, куда вы стучите: в таких случаях принято говорить, что дерево *неизотропно*. Тем более *неизотропен* текст: его границы, скрытые в нем пустоты угадать невозможно. Подобно тому как физика (современная) вынуждена учитывать *неизотропный* характер той или иной

\* Цит. по русск. переводу: Пруст М. В поисках за утраченным временем. Содом и Гоморра. М.: Худ. литература, 1938, с. 236, 238.

491

материальной среды, того или иного универсума, точно так же и структурный анализ (семиология) должен принимать во внимание малейшие различия в сопротивляемости текста, беспорядочность проходящих сквозь него силовых линий.

\*

Нет такого объекта, который поддерживал бы постоянные отношения с удовольствием (мысль Лакана, высказанная им по поводу Сада). Тем не менее для писателя такой объект существует: это не языковая деятельность, а сама языковая система, родной *материнский язык*. Писатель — это человек, играющий с телом собственной матери (ср. работы Плейне — о Лотреамоне и о Матиссе) затем, чтобы возвысить, украсить его или, наоборот, разъять его на части, разрушить ту целостность, которая, собственно, и делает тело телом: лично я готов дойти до того, чтобы наслаждаться *деформациями* языка, что будет встречено негодующими воплями общественного мнения, ибо общественное мнение всегда выступает против «деформации природы».

\*

По Башлярю получается, что писатели никогда и не писали: благодаря странной выхолащивающей операции получается, что их только читали. Башляр сумел создать чистую критику чтения и создал ее исключительно во славу удовольствия: мы оказываемся вовлечены в процесс совершенно однородной (плавной, эйфорической, сладострастной, нераздельной, ликующей) практики — практики *чтения-грезы*, и эта практика завладевает нами безраздельно. Если следовать Башлярю, то окажется, что всё «поэтическое» (как простое средство приостановить литературную битву) должно быть отнесено на счет Удовольствия. Однако едва мы рассмотрим произведение с точки зрения письма, как позиции удовольствия поколеблются, на горизонте появится наслаждение, а Башляр скроется вдали. ,

\*

Я интересуюсь языком потому, что он задевает меня за живое, вводит в соблазн. Что это, классовая эротика?

492

Но в таком случае о каком классе идет речь? О буржуазии? У нее нет ни малейшего вкуса к языку; язык в ее глазах является даже не роскошью, не составной частью «искусства жить» (вспомним о смерти «большой» литературы), но всего лишь простым орудием или украшением (разновидностью фразеологии). Простонародье? Здесь полностью затухла всякая магическая, поэтическая активность: нет более карнавала, отсутствуют любые формы словесной игры: метафоры мертвы, наступило царство сплошных стереотипов, навязываемых мелкобуржуазной культурой. (Производящий класс вовсе не обязательно располагает языком, отвечающим его роли, его могуществу, его возможностям. Отсюда — распад всех солидарных, эмпатических связей, весьма сильных в одном

случае, ничтожных в другом. Критика тотализирующий иллюзии: любой общественный механизм *в первую очередь* стремится унифицировать язык; однако целое отнюдь не должно быть объектом поклонения.)

Остается последний островок спасения — текст. Кастовые улады, мандаринат? Что касается удовольствия, возможно, это и так, что касается наслаждения — нет.

Никакое означивание (никакое наслаждение) невозможно — я убежден в этом — в рамках массовой культуры (которую, как воду от огня, следует отличать от культуры масс), ибо эта культура построена по мелкобуржуазному образцу. Нашей противоречивой исторической ситуации свойственно такое положение, когда означивание (наслаждение) целиком и полностью подвластно жесткой альтернативе: либо его следует связать с практикой мандарината (как результатом *исчерпанности* буржуазной культуры), либо — с некоей утопической идеей (с идеей грядущей культуры, которая возникнет в результате *радикальной, доселе невиданной, непредугаданной* революции; это культура, о которой человек, пишущий сегодня, знает только одно: подобно Моисею, ему не дано будет вступить на ее земли).

Асоциальный характер наслаждения. Возникая в результате резкой утраты социальности, наслаждение,

493

однако, не предполагает никакого возврата к субъекту (к субъективности), к личности, к одиночеству: здесь утрачивается *все*, утрачивается полностью, как это бывает на самом дне подполья или в темноте кинозала.

Любой социально-идеологический анализ приводит к выводу о *пессимистическом* характере литературы (что отчасти делает результаты этого анализа нерелевантными): получается, что произведение всегда создается группой, пережившей разочарование или утратившей былую мощь, оказавшейся — в силу своего исторического, экономического, политического положения — вне борьбы; литература якобы и является средством выражения такого разочарования. Авторы подобных исследований забывают (и это естественно, ибо речь идет о герменевтических процедурах, исключительной целью которых является поиск означаемых) о великолепии изнаночной стороны письма, о наслаждении — наслаждении, которым — сквозь толщу веков — готовы вспыхнуть многие тексты, даже те из них, что проповедают самую что ни на есть мрачную, зловещую философию.

Язык, на котором я говорю *про себя*, не принадлежит моему времени. Он, следовательно, по самой своей природе находится на острие идеологического подозрения; именно с ним я должен вести борьбу. Я пишу потому, что не желаю никаких преднаходимых слов, пишу из чувства протеста. И тем не менее этот *предварительный язык* есть не что иное, как язык моего удовольствия: вечерами напролет я читаю Золя, Пруста, Верна, «Монте-Кристо», «Записки туриста», а иногда даже Жюльена Грина. В этом — мое удовольствие, но не наслаждение: наслаждение способно возникнуть только за счет чего-то *абсолютно нового*, ибо только новое способно поразить (потрясти) наше сознание (слишком просто? отнюдь: в девяти из десяти случаев новое оказывается всего лишь стереотипом новизны).

Новое — это не мода, это ценность, основа любой критики: способ, каким мы оцениваем мир, уже давно не связан, по крайней мере непосредственно, с противопоставлением «благородного» и «низменного», как это было

494

у Ницше; он связан с противопоставлением Старого и Нового (эротика Нового возникла в XVIII в. и с тех пор находится в постоянном развитии). Ныне существует лишь одно средство ускользнуть от отчуждения, порождаемого современным

обществом, — *бегство вперед*. Любой устаревший язык незамедлительно объявляется порочным, а устаревшим язык считается уже в силу его простого повторения. Между прочим, энкратический язык (тот, что возникает и распространяется под защитой власти) по самой своей сути является языком повторения; все официальные языковые институты — это машины, постоянно пережевывающие одну и ту же жвачку; школа, спорт, реклама, массовая культура, песенная продукция, средства информации безостановочно воспроизводят одну и ту же структуру, один и тот же смысл, а бывает, что одни и те же слова: стереотип — это политический феномен, это само олицетворение идеологии. В противоположность стереотипу все Новое явлено как воплощенное наслаждение (Фрейд: «Для взрослого человека новизна является необходимым условием наслаждения»). Отсюда — нынешняя расстановка сил: с одной стороны — массовая пошлость (продукт языковых перепевов), чуждая наслаждению (но не обязательно — удовольствию), а с другой — безудержная (маргинальная, эксцентрическая) тяга к Новому, тяга безоглядная, чреватая разрушением дискурса как такового; это — попытка исторически возродить наслаждение, заглушенное под давлением стереотипов.

Водораздел (ценностный рубеж) отнюдь не обязательно пролегает между общепризнанными, общеизвестными противоположностями (материализм и идеализм, реформизм и революция и т. п.), но зато *повсюду и всегда* он пролегает между *исключением и правилом*. Правило — это злоупотребление чем-то одним, исключение — это наслаждение. Вот почему в известных случаях можно даже принять сторону Мистиков с их культом *исключительного*. Все, что угодно, лишь бы не правило (всеобщность, стереотипность, идиолект: затвердевший язык).

Впрочем, возможно и противоположное утверждение (хотя лично я и не стал бы его выдвигать), а именно:

495

повторение само может быть источником наслаждения. Тому есть множество этнографических примеров: навязчивые ритмы, оккультные мелодии, литании, ритуалы, нембутсу у буддистов и т. п.; от нескончаемого повторения мы доходим до самозабвения, как бы прикасаемся к нулевой степени означаемого. Однако вот что следует заметить: чтобы повторение приобрело эротический характер, оно должно быть сугубо формальным, буквальным; в нашем же обществе такое откровенное (доведенное до крайности) повторение воспринимается как нечто эксцентрическое, прозябающее на периферии культуры (например, музыкальной). Повторение, стыдящееся самого себя, — такова массовая культура в ее выродившейся форме: повторяют содержание, идеологические схемы, способы затушевывания противоречий; зато беспрестанно варьируют внешние формы: ни на минуту не прекращается выпуск новых книг, передач, кинофильмов, без передышки обновляется текущая хроника, смысл же при этом никак не меняется.

Итак, слово может стать эротичным при двух противоположных, причем крайних условиях: если оно пережевывается до оскомины или, напротив, если оно оказывается неожиданно сочным именно благодаря своей новизне (в некоторых текстах даже сугубо ученые слова как бы *вспыхивают* внезапным, нечаянным светом; лично мне, например, доставляет большое удовольствие следующая фраза Лейбница: «...подобно карманным часам, обходящимся без всяких колесиков и показывающим время лишь благодаря своей *темподейктической* способности, или подобно мельнице, не нуждающейся и в подобии жерновов, а мелющей зерно исключительно за счет своей *фрактивной* силы»). В обоих случаях действует один и тот же механизм наслаждения: движение по звуковой дорожке, воспроизведение звука, синкопа; иными словами: либо постоянное, периодическое повторение, либо срыв, взрыв.

Стереотип — это повторяющееся слово, чуждое всякой магии, всякому энтузиазму, слово, воображающее себя чем-то природным, так, словно в силу неведомого чуда оно при всех обстоятельствах равно самому себе, словно имитация уже и не считается имитацией; это без-

496

застенчивое слово, претендующее на нерушимость и не подозревающее о своей назойливости. Ницше как-то заметил, что «истина» есть не что иное, как окостенение старых метафор. Ну что ж, в данном случае стереотип и есть современный путь «истины», зримая линия, соединяющая новый декор с канонической, принудительной формой означаемого. (Стоило бы, пожалуй, подумать о создании новой лингвистической науки — такой, чьим предметом станет не происхождение слов (этимология) и даже не их бытование (лексикология), но сам процесс их отвердения, оплотнения в ходе исторического развития дискурса; такая наука, несомненно, будет исполнена разрушительного пафоса, ибо она вскроет нечто большее, нежели исторический характер истины, — вскроет ее риторическую, языковую природу.)

Недоверие к стереотипу (позволяющее получать наслаждение от любого необычного слова, любого диковинного дискурса) есть не что иное, как принцип абсолютной неустойчивости, ни к чему (ни к какому содержанию, ни к какому выбору) не ведающий почтения. Тошнота подступает всякий раз, когда связь между двумя значимыми словами оказывается *само собой разумеющейся*. А как только явление становится само собой разумеющимся, я теряю к нему всякий интерес: это и есть наслаждение. Что это, бесплодная досада? В одном рассказе Эдгара По некий умирающий по имени мистер Вальдемар, подвергнутый магнетизации и приведенный в состояние каталепсии, продолжает жить благодаря тому, что ему все время задают вопрос: «Мистер Вальдемар, вы спите?» Оказывается, однако, что такая жизнь выше сил человеческих: это мнимая, жуткая смерть, ибо она является не концом, а бесконечностью («Ради бога, скорее! — скорее! усыпите меня, или скорее! разбудите! скорее! — Говорят вам, что я умер!»). Стереотип — это и есть тошнотворная невозможность умереть.

Что касается интеллектуальной сферы, то здесь всякий акт политического выбора представляет собой остановку языка и следовательно — наслаждение. Тем не менее язык немедленно возрождается, причем возрождается в своей наиболее отвердевшей форме — в форме политического стереотипа. В подобном случае остается

497

одно — проглотить этот язык без всякой брезгливости. Другая, противоположная разновидность наслаждения состоит в деполитизации того, что, на первый взгляд, представляется политичным, и в политизации того, что по видимости является аполитичным. — «Да нет же, послушайте, политизируют лишь то, что *должно быть* политизировано, вот и все».

\*

Нигилизм: «высшие цели обесцениваются». Это весьма шаткий, неустойчивый момент, и причина в том, что еще до того, как старые ценности успеют разрушиться, новые уже стремятся захватить их место; диалектика способна выстроить лишь последовательность позитивных принципов; отсюда — угасание энергии даже в анархистской среде. Каким же образом *утвердить* отсутствие любых высших ценностей? Ирония? Ее носитель сам всегда находится в некоем *безопасном* месте. Насилие? Оно само есть не что иное, как высшая ценность, да еще из числа официально узаконенных. Наслаждение? Вот это, пожалуй, верно, но при условии, что оно остается невысказанным, не превращается в доктринальный принцип. Быть может, наиболее радикальный нигилизм всегда выступает *под маской*, то есть, в

известном смысле, всегда действует *изнутри* социальных институтов, гнездится внутри конформистских языков и открыто преследуемых целей.

\*

Как-то А. доверительно сказал мне, что не перенес бы распутства своей матери, зато стерпел бы распутство отца, и добавил: ну разве это не странно? Чтобы разрешить его недоумение, достаточно было бы назвать лишь одно имя: *Эдип!* Случай с А., на мой взгляд, подводит нас к проблеме текста, ибо суть текста в том и состоит, что он *не называет никаких имен*, более того — упраздняет даже те, что уже названы; текст ни в коем случае не заявляет (да и, собственно, чего ради, ради какой *сомнительной* цели он стал бы это делать?) : вот это — марксизм, это — брехтизм, это — капитализм, идеализм, дзэн

498

и т. п.; *ни одно Имя не должно прийти на ум*: Имя оказывается раздробленным, рассеянным среди множества разнообразных практик, расчлененным на несметное количество слов, ни одно из которых не является Именем как таковым. Устремляясь туда, где кончаются границы дискурсивного слова, где начинается царство *матесуса* (который не следует отождествлять с научным знанием), текст разрушает самый акт номинации, и вот это-то разрушение как раз и роднит его с наслаждением.

В одном тексте XIX в. (эпизод из жизни некоего священника, воспроизведенный Стендалем), который мне довелось на днях прочитать, перечисляются всевозможные кушанья: молоко, большие куски хлеба с маслом, сливочный сыр из Шантийи, варенье из Бара, мальтийские апельсины, засахаренные фрукты. Неужто все дело здесь в удовольствии, вызываемом «показом» различных яств, а потому доступном лишь читателю-гурману? Лично я, например, будучи довольно равнодушен как к молоку, так и ко всяким сладостям, вовсе не склонен смаковать все эти детские лакомства. Здесь происходит что-то другое, связанное, вероятно, со вторым значением слова «показ». Когда в споре мы *показываем* нечто своему собеседнику, мы как бы апеллируем к *последнему*, самому глубокому уровню реальности, действительно о себе возвещающему. Равным образом возможно, что, именуя, называя, обозначая различные кушанья (то есть будучи уверен, что они поддаются обозначению), романист сталкивает читателя с самым последним уровнем материального мира, который нельзя ни переступить, ни преодолеть (ясно, что тут дело идет о явлениях совершенно иного порядка, нежели *марксизм, идеализм* и т. п.). *Это так!* Подобное восклицание следует понимать отнюдь не как симптом внезапного умственного озарения, но как рубеж, за которым кончается всякая номинация, любая деятельность воображения. Вот почему имеет смысл говорить о двух реализмах: первый расшифровывает «реальное» (то, что заявляет о себе, но себя не являет); второй говорит о «реальности» (о том, что являет себя, но о себе не заявляет); в романе, способном соединить оба эти типа реализма, за «реальным» (которое постигается умом) всегда тянется фантазматич-

499

ческий шлейф «реальности»: изумляясь тому, что в 1791 г., оказывается, готовили совершенно такой же апельсиновый салат с ромом, как и в современных ресторанах, мы тем самым заглатываем наживку исторической интеллигентности, насаженную на «крючок» самих вещей (апельсины, ром) в их упрямом *здесь-бытии*.

\*

Говорят, что каждый второй француз ничего не читает: половина Франции лишена (сама себя лишает) возможности получать удовольствие от текста. Однако все сетования по поводу этого национального бедствия являются выражением лишь одной точки зрения, гуманистической — так, словно бойкотируя книгу, французы отвергают всего лишь некое моральное благо, священное сокровище. Между тем, имело бы смысл создать историю различных видов удовольствия, отринутых,

отвергнутых обществом (получилась бы мрачная, трагическая история человеческой глупости): существует обскурантизм, объектом которого является удовольствие.

Даже если рассмотреть удовольствие, доставляемое текстом, не в социологическом, а в чисто теоретическом плане (что приведет к появлению особого дискурса, лишённого, очевидно, всякой национальной и социальной специфики), то все равно речь пойдет о проблеме политического отчуждения — о бесправном положении удовольствия (и тем более наслаждения) в обществе, управляемом двумя различными моральями — моралью большинства, проповедующей пошлость, и групповой моралью, проповедующей требовательную строгость (политическую и/или научную). Возникает ощущение, что идея удовольствия не по душе никому. Наше общество выглядит вполне степенным и вместе с тем каким-то свирепым, в любом случае — фригидным.

\*

Смерть Отца лишит нас многих удовольствий, доставляемых литературой. Если Отец мертв, то какой смысл в рассказывании всяких историй? Разве любое повествование не сводится к истории об Эдипе? Разве рассказы-

500

вать не значит пытаться узнать о собственном происхождении, поведать о своих распрях с Законом, погрузиться в диалектику нежности и ненависти? Ныне угроза нависла не только над Эдипом, но и над самим повествованием: мы больше ничего не любим, ничего не боимся и ни о чем не рассказываем. Будучи продуктом вымысла, история об Эдипе годилась хотя бы на то, что позволяла сочинять добротные романы, добротные повествования (эти строки написаны после просмотра фильма «Городская девушка» Мурнау).

Очень многие типы чтения основаны на перверсии, на расщепление субъекта. Подобно тому, как ребенок, зная, что у матери отсутствует пенис, все же верит, что он у нее есть (это тот самый принцип экономии, выгоды которого показал Фрейд), читатель способен до бесконечности твердить самому себе: *я прекрасно знаю, что все это не более, чем слова, и все же...* (ведь эти слова будоражат меня так, словно за ними стоит какая-нибудь реальность). Из всех типов чтения перверсия более всего присуща чтению трагических повествований: ведь я получаю удовольствие, внимая истории, *конец которой мне прекрасно известен*: я знаю этот конец и в то же время как будто его не знаю, я сам для себя делаю вид, будто мне ничего не известно; я знаю, что тайна Эдипа будет раскрыта, что Дантона гильотинируют, *и все же...* В отличие от драматических сюжетов, развязки которых мы не знаем, в трагедии удовольствие как бы глохнет, а наслаждение, наоборот, нарастает (в современной массовой культуре потребляется в основном «драматическая» продукция, в этой культуре мало наслаждения).

\*

Близость (тождественность?) наслаждения и страха. Такому сближению претит, конечно же, не банальная мысль о том, что страх — это неприятное чувство, но что это чувство *малодостойное*; страх является жупелом любой философии (насколько мне известно, один только Гоббс сознался: «Единственным аффектом в моей жизни был страх»); безумцу страх неведом (исключение, по-видимому, составляет лишь старомодное безумие героя

501

мопассановской новеллы «Орля»), и это делает страх несовременным: испытывая страх, мы в то же время отказываемся переступить некую границу; страх — это безумие, переживаемое в здравом уме и твердой памяти. Подчиняясь своему неизбежному уделу, субъект, испытывающий страх, в полной мере продолжает оставаться субъектом; самое большее, на что он способен, — это невроз (в этом случае принято говорить о *тревоге*: благородное, ученое слово; между тем страх

вовсе не есть тревога).

Вот эти-то причины и сближают страх с наслаждением: он таится в абсолютном мраке подполья, но не потому, что он «постыден» (хотя, по правде сказать, ныне никто не хочет сознаваться в своих страхах), а потому, что, раскалывая субъекта надвое и в то же время *не затрагивая его целостности*, страх имеет в своем распоряжении только *общепринятые* означающие: человеку, чувствующему, как в нем поднимается волна страха, заказан язык безумия. «*Я пишу, чтобы не сойти с ума*», — говорил Батай, и это значило, что он фиксировал собственное безумие; но может ли кто-нибудь сказать о себе: «*Я пишу, чтобы не испытывать чувства страха*»? Может ли кто-нибудь зафиксировать страх (что вовсе не значит: рассказывать о своих страхах)? Страх не исключает, не стесняет и не осуществляет акта письма: стоя друг против друга в полной неподвижности, страх и письмо разделены, они просто сосуществуют.

(Я не говорю здесь о том случае, когда *страшит сам акт письма*.)

Однажды вечером, сидя в полудреме перед стойкой бара, я от нечего делать пытался сосчитать все доносившиеся до меня языки: музыкальные мелодии, обрывки разговоров, звуки отодвигаемых стульев, позвякивание стаканов — всю стереофонию, в полный голос звучащую где-нибудь на танжерской площади (описанной Северо Сардуем). Внутри меня самого тоже шел какой-то разговор (многим знакомо подобное ощущение), и эта речь, обычно называемая «внутренней», весьма походила на рыночный гул, на какофонию звуков, доносившихся до

502

меня извне: я сам был чем-то вроде городской площади, восточного базара; во мне звучали отдельные слова, обрывки синтагм, формул, *не складывавшиеся в какие бы то ни было фразы*, — так, словно в подобной незавершенности как раз и состоял закон этого языка. Эта речь, насквозь пропитанная культурой и в то же время совершенно дикарская, имела сугубо лексический, спорадический характер; вопреки своей видимой связности, на деле она представляла как абсолютно разорванная: эта *не-фраза* отнюдь не являлась чем-то, чему недостает силы сформироваться во фразу, что существует *до* фразы; это было нечто такое, что всегда, по самой своей сути, существует *вне фразы*: но ведь подобный факт потенциально ведет к крушению лингвистики — той самой лингвистики, которая, веруя лишь во фразу, всегда отводила совершенно непомерную роль предикативному синтаксису (как форме логического, рационального мышления): и я сразу же подумал о скандальном положении, существующем в науке — об отсутствии какой бы то ни было локутивной грамматики (грамматики говорения, а не грамматики письма; в первую очередь грамматики французского разговорного языка). Мы отданы во власть фразе (и следовательно — фразеологии).

Фраза иерархична: она предполагает наличие различных подчинений, зависимостей, внутренних управлений. Отсюда — ее завершенность: действительно, разве иерархия способна быть открытой вовне? Любая фраза представляет собой законченное целое; она, собственно, и воплощает язык в его завершенности. В данном отношении практика весьма сильно отличается от теории. Теория (Хомский) утверждает, что фраза по сути своей бесконечна (поддается бесконечному катализу), а практика, напротив, всегда вынуждает заканчивать фразу. «*Всякая идеологическая деятельность предстает в форме композиционно законченных высказываний*». Рассмотрим эту мысль Юлии Кристевой с изнаночной стороны: окажется, что любому законченному высказыванию грозит опасность идеологичности. В самом деле, для ревнителя Фразы характерна именно способность завершать целое, фразовое мастерство; такой ревнитель отмечен печатью высшего искусства, искусства, дорого доставшегося, до-

бытого тяжким трудом. Преподаватель — это человек, умеющий заканчивать свои фразы. Политический деятель, у которого берут интервью, изо всех сил стремится договорить свою фразу до конца; а что, если он запнется? Да ведь тогда вся его политика загремит в тартарары! А как обстоит дело с писателем? Валери говорил: «Думают не словами, думают только фразами». Он говорил так потому, что сам был писателем. Писателем называется не тот, кто воплощает свою мысль, чувство или воображение с помощью фраз, а *тот, кто думает фразами*: Фразодум (иначе говоря: не вполне мыслитель и не вполне фразотворец).

Удовольствие от фразы имеет сугубо культурную природу. Фраза, этот артефакт, придуманный риторам, грамматистами, лингвистами, наставниками, писателями, предками, является объектом более или менее игрового подражания, причем объектом совершенно особого свойства, парадоксальность которого прекрасно подметила лингвистика: с одной стороны, он жестко структурирован, а с другой — поддается бесконечному обновлению, словно шахматная игра.

А что если для некоторых лиц, подверженных перверсии, фраза являет собою образ *тела*?

\*

*Удовольствие от текста*. Классики. Культура (чем больше культуры, тем сильнее, разнообразнее бывает удовольствие). Ум. Ирония. Утонченность. Эйфория. Мастерство. Безопасность: искусство жить. Удовольствие от текста можно определить (без всякого риска совершить над ним насилие) как тип практики, предполагающий определенное время и место чтения: загородный дом, провинциальное уединение, близящийся ужин, зажженная лампа, домочадцы, пребывающие там, где им надлежит быть, — за стеной и в то же время под боком (Пруст в своей комнате, наполненной запахом ириса), и т. п. Необычайно усиливающееся (за счет фантазма) ощущение собственного «я»; заглушенность подсознания. Такое удовольствие может быть *высказано*: оно-то и порождает литературную критику.

*Текст-наслаждение*. Удовольствие — вдребезги; язык — вдребезги; культура — вдребезги. Подобные тексты пронизаны перверсией в том отношении, что они чужды любой мыслимой целесообразности — *даже целесообразности, предполагаемой удовольствием* (наслаждение не понуждает к удовольствию; очевидно, оно способно вызывать даже скуку). Здесь невозможно никакое алиби, никакое возрождение, никакой возврат к прошлому. Текст-наслаждение абсолютно нетранзитивен. Тем не менее перверсия не может служить достаточным определением наслаждения; наслаждение определяется перверсией в ее крайней точке — точке постоянно смещающейся, полой, подвижной, непредсказуемой в своих перемещениях. Вот этот-то крайний предел как раз и обеспечивает наслаждение: средняя степень перверсии очень быстро оказывается погребенной под грудой множества промежуточных целей: забота о престиже, о популярности, соперничество, спичи, парадная мишура и т. п.

Любой из нас может подтвердить, что удовольствие от текста переменчиво: нет никакой гарантии, что тот же самый текст сможет доставить нам удовольствие во второй раз; удовольствие мимолетно, зависит от настроения, от привычек, от обстоятельств; оно зыбко (его можно вымолить у Желания-чувствовать-себя-комфортабельно, однако Желание способно и отвергнуть нашу мольбу); отсюда — невозможность рассуждать о подобном тексте с точки зрения позитивной науки (он находится под юрисдикцией науки критической: удовольствие как основополагающий принцип критики).

Что касается наслаждения текстом, то оно не отличается изменчивостью; с ним дело обстоит хуже: ему свойственна скороспелость; наслаждение никогда не наступает вовремя, оно не вызревает постепенно, словно плод. Здесь все совершается разом. Такая поспешность отчетливо заметна в современной живописи: едва мы уясним для себя сам принцип беспамятства, как он сразу же теряет всякую действенность, так что нам приходится переносить внимание на какой-нибудь другой объект. Эффект игры, эффект наслаждения возникает *только с первого взгляда*.

505

\*

Текст является (должен являться) тем самым беспардонным субъектом, который показывает зад Отцу-политику.

\*

Отчего исторические, романические, биографические произведения доставляют (людям, подобным мне) удовольствие изображением «повседневной жизни» той или иной эпохи, того или иного персонажа? Откуда это любопытство к всевозможным подробностям — к распорядку дня, привычкам, трапезам, интерьерам, к манере одеваться и т. п.? Что это? фантазматическое пристрастие к «реальности» (к самой материальности «того, что было»)? Не сам ли фантазм вызывает к жизни эти «подробности», мимолетные сцены частной жизни, с которыми я столь охотно отождествляюсь? По-видимому, существуют такие «мелкие истерики» (читатели, подобные мне), которые извлекают наслаждение из своеобразного зрелища — зрелища обыденности, а отнюдь не величия (что, если существуют грезы, фантазмы, порожденные обыденностью?).

Так, трудно вообразить себе что-либо более пустое, незначительное, нежели описания «погоды, которая стоит (стояла) на дворе»; тем не менее, читая (пытаясь читать) на днях Амьеля, я был неприятно поражен именно тем, что отважный издатель (еще один ненавистник удовольствия) счел за благо опустить в его Дневнике множество повседневных подробностей, например, описания погоды, стоявшей на берегах Женевского озера, зато сохранил все скучнейшие моральные рассуждения; между тем, если что и устарело у Амьеля, то вовсе не эта погода, а его собственная философия.

\*

Искусство, по-видимому, давно уже скомпрометировано — как с исторической, так и с социологической точки зрения. Отсюда — попытки разрушить искусство, предпринимаемые самими художниками.

Я выделяю три формы такого разрушения. Прежде всего, художник имеет возможность прибегнуть к какой-

506

нибудь другой системе означающих: писатель, например, может сделаться кинематографистом, живописцем, а живописец, кинематографист, в свою очередь, — пуститься в бесконечные критические рассуждения по поводу кинематографа или живописи и тем самым свести искусство к его критике. Далее, художник может вовсе распрощаться с письмом, заняться деятельностью «пишущего» \* (*écriture*) — сделаться ученым, теоретиком-интеллектуалом, то есть избрать моральную позицию, свободную от всякого языкового сладострастия. Он, наконец, может попросту самоуничтожиться — вообще бросить писать, сменить ремесло, загореться иным вождением.

Беда в том, что подобное разрушение всегда обречено на неудачу: либо обнаруживается, что оно внеположно искусству и оттого не достигает искомой цели, либо оказывается, что оно имманентно практике искусства, так что все разрушенное немедленно возрождается вновь (авангард — это воплощение бунтарского языка,

поддающегося приручению). Неудобство подобной альтернативы в том, что разрушение дискурса предстает здесь не как элемент диалектической триады, а как *член семантической оппозиции*: оно без труда укладывается в рамки знаменитого семиологического мифа под названием «*versus*» (*белое versus черное*), откуда следует, что разрушение искусства способно протекать исключительно в *парадоксальных* формах (то есть в формах, в буквальном смысле направленных против *доксы*): получается, что в конечном счете оба члена парадигмы связаны отношением сообщничества, при котором между отрицающей и отрицаемой сторонами существует структурная связь.

(Я же, напротив, имею в виду такой *изоощренный* способ расшатывания всякой позитивности, который не стремится к непосредственному разрушению, ускользает из-под власти указанной парадигмы в поисках *иного*, третьего элемента, который стал бы, однако, не элементом диалектического синтеза, а воплощением некоего эксцентрического, совершенно немислимого начала. Вам угоден пример? Таковым, пожалуй, может по-

\* См. статью «Писатели и пишущие» в наст. сб. — *Прим. ред.*

507

служить творчество Батая, которому удается нейтрализовать идеалистический полюс своих романов, вводя совершенно *неожиданный* материалистический противовес и тем перемешивая порок, благочестие, игру, невиданную эротику и т. п.; у Батая целомудрию противопоставляется не сексуальная свобода, но ... *смех*.)

\*

Текст-удовольствие отнюдь не обязательно должен живописать удовольствие, а текст-наслаждение ни в коем случае не призван поведать нам о наслаждениях. Удовольствие от изображения не связано с объектом изображения: порнография не гарантирует *стоцентного* удовольствия. Выражаясь в зоологических терминах, можно сказать, что текстовое удовольствие возникает не там, где имеет место отношение имитатора к своей модели (отношение подражания), а всего лишь там, где наблюдается отношение жертвы миметического обмана к самому имитатору (отношение вожделения, производства).

Кроме того, следует отличать *представление* от *изображения*.

Представление — это способ явить (независимо от степени и модуса представленности) некое эротическое тело. Так, в тексте может появиться его собственный автор (Жене, Пруст), но, разумеется, не как реальное биографическое лицо (такое лицо вытеснило бы вожделенное тело, наделило бы жизнь определенным смыслом, откристаллизовавшись в чью-то конкретную судьбу). Можно также испытать желание (складывающееся из мимолетных влечений) к тому или иному романическому персонажу. И наконец, сам текст, будучи диаграмматической, а не миметической структурой, способен явиться нам в виде тела, как бы распавшегося на множество фетишизированных объектов, эротических зон. Все это свидетельствует о наличии у текста определенного *облика*, необходимого для возникновения читательского наслаждения. Точно так же любой кинофильм (причем даже в большей мере, чем текст) обладает *неоспоримой* способностью представлять (вот почему, несмотря ни на что,

508

все еще имеет смысл снимать кинокартины), даже если он ничего не изображает.

Что касается изображения, то оно есть не что иное, как *осложненное представление* объекта — осложненное наличием иных смыслов помимо смысла самого желания: изображение — это пространство, где царят всевозможные алиби (реальность, мораль, правдоподобие, удобопонятность, истина и т. п.). Вот, к примеру, сугубо изобразительный текст — описание мадонны Мемлинга у Барбе д'Оревилли: «Это совершенно прямая, вертикально вытянутая фигура. Всем чистым

существам свойственна прямота. Целомудренных женщин нетрудно узнать по стану и телодвижениям. Сладострастницам же присуща расслабленность, томность, они всегда склоняются так, что того и гляди упадут». Обратите, между прочим, внимание на то, что принцип изобразительности привел не только к появлению определенного типа искусства (классический роман), но и к возникновению целой «науки» (например, графологии, по нетвердому почерку заключающей о вялом характере автора) и что, следовательно, эту науку будет правильно назвать (причем без всякой софистики) непосредственно идеологической (имея в виду исторические границы ее бытования). Разумеется, нередко бывает и так, что в изображениях объектом подражания становится не что иное, как само желание; при этом, однако, желание никогда не выходит за границы самой изображаемой картины; оно определяет отношения лишь между изображенными персонажами; если у такого желания есть адресат, он всегда остается имманентным самому изображению (вот почему можно сказать, что любая, пусть даже наиновейшая, семиотика, для которой желание замкнуто в кругу действующих лиц, является семиотикой изображения. Изображение имеет место тогда, когда ничто не выходит, не вырывается из его рамок — из рамок картины, книги, киноэкрана).

\*

Стоит вам где бы то ни было лишь заикнуться об удовольствии от текста — и у вас за спиной немедленно

509

вырастут два жандарма — жандарм политический и жандарм психоаналитический: вас обвинят в легкомыслии и/или преступлении; удовольствие объявляется порождением праздности либо суетности, классовой идеей или просто иллюзией.

Это древняя, весьма древняя традиция: едва ли не все философские школы отвергали гедонизм; его права отстаивали лишь маргинальные авторы — Сад, Фурье; даже для Ницше гедонизм — это пессимизм. Удовольствие всегда третировали, умаляли, развенчивали, противопоставляя ему твердые, благородные ценности (Истина, Смерть, Прогресс, Борьба, Радость и т. п.). Его торжествующий соперник — это Желание: нам беспрестанно толкуют о Желании, но ни словом не обмолвятся об Удовольствии: оказывается, что Желание имеет эпистемическую ценность, а Удовольствие — нет. Создается впечатление, что общество (наше общество) столь решительно отвергает наслаждение (и в конце концов перестает его замечать) потому, что само способно создавать лишь эпистемологии Закона (и его отрицания), но не эпистемологии отсутствия Закона или, лучше сказать, его никчемности. Эта философская живучесть Желания (обусловленная тем, что оно никак не может найти себе удовлетворения) весьма примечательна: не слово ли «Желание» отсылает нас к «классовой идее»? (А вот и возможное тому доказательство, пусть и не окончательное, но все же достойное быть отмеченным: «простонародье» не знает, что такое Желание; ему ведомы лишь удовольствия.)

В книгах, называемых «эротическими» (добавим: из числа расхожих — чтобы исключить отсюда Сада и некоторых других писателей), *изображается* не столько сама по себе эротическая едена, сколько ее ожидание, подготовка к ней, ее приближение; этим-то и «возбуждают» подобные книги; когда же все-таки черед доходит до такой сцены, читатель, естественно, испытывает чувство разочарования: его надежды обмануты. Иначе говоря, всё это книги Желания, а не Удовольствия. Выражаясь более тонко, можно сказать, что подобные книги выводят на сцену Удовольствие таким, *каким его видит*

510

*психоанализ*. И в жизни, и в литературе — один и тот же смысл, подсказывающий:

*все это весьма и весьма обманчиво.*

(Нужно не обойти вокруг психоаналитического града-памятника, а пройти по его дорогам, словно по улицам волшебного города, где можно играть, грезить и т. п.: это точно такая же фикция.)

Существует, по-видимому, мистика текста. Между тем, все усилия в настоящее время прилагаются к тому, чтобы материализовать удовольствие от текста, превратить текст в *объект удовольствия, подобный любому другому*. Иначе говоря, существует две возможности: либо сблизить текст с «удовольствиями» повседневной жизни (удовольствие от пищи, от пейзажа, от встречи, от голоса, от того или иного мгновения и т. п.), включив его в наш личный каталог ощущений, либо пробить с помощью текста брешь, куда хлынет наслаждение, огромная волна субъективного беспомыслия, и тем самым приравнять этот текст к самым истым моментам перверсии, к ее потаеннейшим зонам. Главное — разровнять саму территорию удовольствия, уничтожить мнимую оппозицию между жизнью практической и жизнью созерцательной. Удовольствие от текста — это праведный мятеж против изоляции текста; ведь вопреки тому, что у текста есть свое, особое имя, он неустанно заявляет о вездесущности удовольствия, об атопии наслаждения.

Образ книги (текста), где интимнейшим образом переплетутся и оставят свои следы все возможные виды наслаждения — наслаждения от «жизни» и наслаждения от текста, где чтение и приключение сольются в едином анамнезе.

Вообразим себе эстетику (если только само это слово еще не вполне обесценилось), до конца (полностью, радикально, во всех смыслах) основанную *на удовольствии потребителя* — кем бы он ни был, к какому бы классу или группе ни относился, независимо от его культурной или языковой принадлежности, — и последствия окажутся огромными, поразительными (начала такой эсте-

511

тики были заложены Брехтом; из всех его начинаний об этом чаще всего забывают).

\*

Сновидение обнажает, поддерживает, удерживает, до конца высвечивает ту исключительную филигранность наших нравственных, зачастую даже метафизических переживаний, те тончайшие смысловые переливы человеческих отношений, те мельчайшие нюансы, то знание, обретаемое лишь на высшей ступени цивилизованности, короче, ту *сознательную*, но воплощенную с беспримерной деликатностью логику, которая, казалось бы, должна быть доступна лишь в состоянии напряженного бодрствования. Иными словами, в сновидении обретает голос *все, что мне не чуждо, не чужеродно*: сновидение — это своего рода сырой сюжет, насыщенный до крайности цивилизованными переживаниями (сновидение предстает как *цивилизатор*).

Этой-то двойственностью нередко и пользуется текст-наслаждение (Э. По); впрочем, он способен принимать и прямо противоположный (хотя и столь же двойственный) облик: вполне удобочитаемый сюжет, насыщенный *неправдоподобными* переживаниями («Г-жа Эдварда» Батая).

\*

Какая связь может существовать между удовольствием от текста и изучением текста в научных и учебных учреждениях? Очень непрочная. Теория текста постулирует наслаждение, однако у нее мало шансов проникнуть в будущем в подобные учреждения: ее непосредственная задача, ее призвание состоит в том, чтобы обосновать известный тип практики (практики писателя), но отнюдь не ту или

иную науку, исследовательский метод, педагогику; по самым своим принципам такая теория способна привести лишь к появлению теоретиков и практиков (скрипторов), но не специалистов (критиков, исследователей, преподавателей, студентов). На пути письма, порождающего текстовое удовольствие, стоит не только неизбежная металингвистичность лю-

512

бого научного исследования, но и тот факт, что в настоящее время мы еще неспособны создать подлинную науку о становлении (науку, которая только и смогла бы учесть наше удовольствие, не отягощая его при этом моральной опекой): «...у нас не хватает *тонкости*, чтобы заметить *текучесть*, по всей видимости *абсолютную*, процесса *становления*; устойчивость существует лишь благодаря грубости наших органов чувств, резюмирующих и сводящих вещи к общим планам, между тем как на деле нет ничего, что существовало бы в этой форме. Дерево в каждый момент своего существования — это некая новая вещь; мы утверждаем форму, потому что не замечаем неуловимости абсолютного движения» (Ницше).

Текст тоже подобен такому дереву, самим названием (случайным) которого мы обязаны грубости наших органов чувств. Мы научны потому, что у нас не хватает тонкости.

\*

Что такое означивание? Это смысл (*le sens*), *порожденный чувственной практикой (sensuellement)*.

\*

Таким образом, мы с разных концов стремимся к созданию материалистической теории текста. Это стремление может проходить через три стадии: прежде всего, вступив на древний психологический путь, можно подвергнуть беспощадной критике иллюзии, которыми окутывает себя воображаемый субъект (превосходные образцы такой критики дали моралисты-классики); после этого (или одновременно с этим) можно пойти дальше, открыв ошеломляющее зрелище внутренне расколотого субъекта, которого можно описать как арену сугубого чередования — появления и исчезновения цифры «ноль» (тексту подобные вещи уже интересны, поскольку здесь наслаждение, не имея возможности назваться собственным именем, все же испытывает содрогание от собственного уничтожения); можно, наконец, подвергнуть субъект генерализации («сложная душа», «смерт-

513

ная душа»), что вовсе не означает его омассовления, коллективизации; и здесь мы вновь встречаемся с текстом, с удовольствием, с наслаждением: «Мы не имеем права спрашивать: „*кто же* истолковывает?“, но само истолкование, как форма воли к власти, имеет существование (но не как „бытие“, а как *процесс*, как *становление*) как аффект» (Ницше) \*.

И вот тогда-то, быть может, перед нами вновь предстанет субъект, но уже не как иллюзия, а как *фикция*. Удовольствие возникает за счет того, что человек воображает себя *индивидом*, создает последнюю, редчайшую фикцию — фикцию самотождественности. Такая фикция уже не является иллюзорным представлением о единстве собственной личности; напротив, она оказывается своего рода общественными подмостками, где разворачивается зрелище нашей множественности; наше удовольствие *индивидуально*, но отнюдь не лично.

Всякий раз как я пытаюсь «анализировать» текст, доставивший мне удовольствие, я обретаю не свою «субъективность», а свою «индивидуальность» — фактор,

определяющий отграниченность моего тела от всех прочих тел и позволяющий ему испытывать чувство страдания или удовольствия: я обретаю свое телонаслаждение, которое к тому же оказывается и *моим историческим субъектом*; ведь именно сообразуясь с тончайшими комбинациями биографических, исторических, социологических, невротических элементов (образование, принадлежность к определенному социальному классу, детские предрасположенности), я как раз и управляю противоречивым взаимодействием удовольствия (культурного) и наслаждения (внекультурного), оказываюсь субъектом, неуютно чувствующим себя в своей современности, явившимся либо слишком поздно, либо слишком рано (это *слишком* не свидетельствует ни о сожалении, ни об ошибке, ни о невезении, оно только приглашает занять *никакое место*), — анахроническим, дрейфующим субъектом.

\* Цит. по русск. переводу: Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. IX, Московское книгоиздательство, 1910, с. 262. — *Прим. перев.*

514

Нетрудно представить себе некую типологию удовольствий от чтения — или типологию читателей, получающих удовольствие; эта типология не будет социальной, ибо удовольствие не принадлежит ни произведенному продукту, ни самому процессу производства; она может быть только психоаналитической, устанавливающей связь между читательским неврозом и галлюцинаторной формой текста. Так, фетишисту подходит расчлененный текст, текст, раздробленный на множество цитат, формул, отпечатков, ему близко удовольствие от отдельного слова. Человек, одержимый навязчивыми состояниями, будет вождель к букве, ко вторичным, надстроенным языкам, к метаязыкам (в эту группу входят все логофилы, лингвисты, семиотики, филологи — все, для кого язык *не иссякает*). Параноик станет потреблять или производить мудреные тексты, сюжеты, развивающиеся, словно замысловатые рассуждения, конструкции, подобные играм с хитроумными правилами. Что же до истерика (столь противоположного одержимому человеку), то его характерная черта в том, что он принимает текст *за чистую монету*, погружается в бездонную, не ведающую истины комедию языка, теряет способность быть субъектом какого-либо критического взгляда и *опрометью мчит*ся сквозь текст (что отнюдь не равносильно тому, чтобы проецировать себя в него).

\*

*Текст* значит *Ткань*; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей; заблудившись в этой ткани (в этой текстуре), субъект исчезает подобно пауку; растворенному в продуктах своей собственной секреции, из которых он плетет паутину. Если бы мы были равнодушны к неологизмам, то могли бы определить теорию текста как *гифологию* (*гифос* означает «ткань» и «паутина»).

Хотя теория текста открыто определила означивание (в том смысле, какой придала этому слову Юлия Крис-

515

тева) как арену наслаждения, хотя она заявила об эротической и одновременно критической ценности текстовой практики, все эти положения зачастую забываются, отвергаются, держатся под спудом. Но разве можно себе помыслить радикальный материализм, к которому стремится названная теория, без идеи удовольствия, наслаждения? Разве немногочисленные материалисты прошлого — Эпикур, Дидро, Сад, Фурье — не были, каждый на свой лад, откровенными эвдемонистами?

И все же место удовольствия в теории текста остается не вполне ясным. Просто-напросто в один прекрасный день мы вдруг начинаем испытывать потребность

слегка *ослабить гайки* теории, сместить дискурс, идиолект занятый самоповторением и оттого окостеневающий, расшевелить его каким-нибудь вопросом. Удовольствие и есть не что иное, как этот вопрос. Прослав чем-то вульгарным, презираемым (кто всерьез решится сегодня называться гедонистом?), удовольствие как раз и способно воспрепятствовать возвращению текста к морали, к истине — к морали истины: это окольное, так сказать — «обходное» средство, без которого, однако, даже теории текста грозит опасность превратиться в центрированную систему, в философию смысла.

\*

Невозможно в полной мере выразить всю *сдерживающую* силу удовольствия: удовольствие — это самая настоящая *эпохэ*, барьер, удерживающий на расстоянии все общепринятые (сами себя принимающие) ценности. Удовольствие — это сама *нейтральность* (форма демонического, более всего проникнутая перверсией).

В любом случае удовольствие приостанавливает появление *означенной* ценности, именуемой (правым) Делом. «Дармес, полотер, судимый в настоящее время за то, что стрелял в короля, составляет записку, где излагает свои политические идеи...; чаще всего под пером Дармеса возникает слово „аристократия" (*l'aristocratie*), которое он пишет: *haristaukrassie*; слово, написанное таким образом, и впрямь заставляет поежиться...» Гюго («Камни») живо оценил экстравагантность означа-

516

ющего; ведомо ему и то, что этот маленький орфографический оргазм является продуктом «идей» Дармеса — идей, то есть ценностей, политических убеждений, оценки, немедленно обрисовывающей его лицо: записать, обозвать, изуродовать орфографию и изрыгнуть обратно. И однако: каким же нудным, по всей вероятности, был этот политический пасквиль Дармеса!

Удовольствие от текста — это вот что: ценность, которой присвоен пышный титул означающего.

\*

Если бы можно было вообразить себе эстетику текстового удовольствия, в нее следовало бы включить *письмо вслух*. Это звуковое письмо (отнюдь не тождественное устной речи) никем не практикуется, однако именно его предлагал Арто, именно его требует Соллерс. Будем говорить о нем так, словно оно существует.

Античная риторика включала в себя ныне забытую, отвергнутую комментаторами классической эпохи часть: *actio* — совокупность рецептов, позволявших облечь ораторский дискурс в телесную оболочку: дело шло о своеобразном театре выражения, где оратор-актер «выражал» свое негодование, сострадание и т. п. Что касается *письма вслух*, то оно отнюдь не стремится к подобной выразительности; оно оставляет функцию выражения за фено-текстом, за систематизированным кодом коммуникации, само же это письмо принадлежит гено-тексту, уровню означивания; его носителем являются не драматические модуляции, не прихотливые интонации, не замысловатая расстановка акцентов, а *фактура* самого голоса, представляющая собой эротическое смешение тембра и языка и потому могущая стать, наравне с дикцией, материалом искусства — искусства управления собственным телом (отсюда та роль, которую играет это искусство в театрах Востока). Состоя из звуков, производимых языком как телесным органом, *письмо вслух* имеет не фонологическую, а фонетическую природу: его цель не в ясности сообщения и не в зрелище страстей; стремясь к наслаждению, оно грезит о событиях-импульсах, о том, чтобы прикоснуться к нежной коже языка, о тексте, позволяющем ощутить фактуру

517

гортани, патину согласных, сладострастие гласных, всю стереофонию потаенной плоти — телесную артикуляцию языка как произносительного органа, а не смысловую артикуляцию языка как средства коммуникации. Представление о таком звуковом письме могли бы дать некоторые разновидности мелодического искусства. Однако поскольку мелодика ныне мертва, подобное письмо легче всего обнаружить в кинематографе. В самом деле, достаточно кинематографисту записать человеческую речь *с очень близкого расстояния* (а это, по сути, и есть общее определение «фактуры» письма), позволить ощутить дыхание, трещинки, мягкую неровность человеческих губ, само присутствие человеческого лица во всей его материальности, телесности (письмо, как и голос, должно быть столь же непосредственным, нежным, влажным, покрытым мельчайшими пупырышками, подрагивающим, как мордочка животного), чтобы означаемое немедленно сгнуло где-то в бесконечной дали, а в уши мне бросилось, так сказать, звучание всей анонимной плоти актера: что-то подрагивает, покалывает, ласкает, поглаживает, пощипывает — что-то наслаждается.

1973.

### Разделение языков.

Перевод С. Н. Зенкина . . . 519

Разделена ли наша культура? Ничуть нет: сегодня у нас во Франции все могут *понять* телевизионную передачу, статью из «Франс-суар» или программу званого ужина; можно даже сказать, что, за исключением небольшой группы интеллектуалов, все и потребляют подобного рода культурную продукцию; объективная сопричастность является здесь всеобщей, и если бы культура того или иного общества определялась совершаемым в нем обращением символов, то в таком случае наша культура могла бы показаться однородной и монолитной, словно культура какого-нибудь малого этнического сообщества. Разница, однако, в том, что всеобщим для нашей культуры является только *потребление*, но не *производство*: то, что мы все вместе слушаем, каждый из нас понимает, но не каждый говорит. Наши «вкусы» разделены, нередко даже безысходно противоположны друг другу — я люблю слушать классическую музыку, которой не выносит мой сосед, зато я терпеть не могу бульварные комедии, которые обожает он; когда один из нас включает трансляцию, другой ее выключает. Иными словами, наша культура, при всей своей видимой всеобщности, бесконфликтности и коллективности, зиждется на разделении двух видов языковой деятельности: с одной стороны, это *слушание*, или же деятельность понимания, общая для всей нации, а с другой стороны, если не речь, то творческая сопричастность — точнее, *язык желания*, и он-то разделен. С одной стороны, я слушаю, с другой стороны, мне это нравится (или не нравится) — *мне понятно, но скучно*; при единстве массовой культуры в нашем обществе разделены не только разные языки, но и сам язык внутри себя. Такая ситуация уже ощущалась

(c) Gallimard, 1973

519

некоторыми лингвистами, хотя дело их — заниматься не дискурсом, а только системой языка; они предлагали (хотя до сих пор и не нашли поддержки) разграничивать две грамматики — *активную* грамматику, грамматику языка в смысле речевой деятельности, высказывания, производства, и грамматику *пассивную*, то есть грамматику слухового восприятия. При транслингвистическом переходе на уровень дискурса это разграничение могло бы объяснить парадоксальность нашей культуры, с ее единством слухового кода (кода потребления) и раздробленностью кодов производства (кодов желания); в «примиренной культуре», на уровне которой нет видимых конфликтов, на самом

деле имеет место разделение (социальное) языков.

В науке это разделение до сих пор было едва ли не запретной темой. Лингвистам, конечно, известно, что любой национальный язык (например, французский) имеет некоторое количество разновидностей, однако среди этих разновидностей изучались лишь географические (местные диалекты и говоры), а не социальные; социальное же расслоение языка хотя в принципе и признается, но на практике приуменьшается, сводится к различию «манер» выражения (арго, жаргоны, смешанные языки). Считается к тому же, что язык вновь обретает свое единство на уровне говорящего, у которого есть свой собственный язык, индивидуальная речевая константа, именуемая *идиолектом*; всякие же *разновидности* языка воспринимаются как его промежуточные, неустойчивые, «забавные» состояния, как какие-то экзотические причуды его социального бытования. Такие воззрения берут начало в XIX в. и вполне отвечают определенной идеологии (ей не был чужд и сам Соссюр), противопоставляющей общество (естественный язык и его систему) и индивида (идиолект, стиль); всякие напряжения между этими полюсами могут быть только «психологическими» — считается, что индивид борется за признание своего языка, чтобы не задохнуться под гнетом языка других. Социология той эпохи не смогла осмыслить этот конфликт на уровне языка: Соссюр был в большей мере социологом, чем Дюркгейм — лингвистом. Ощущение разделенности (хотя бы психологической) языков возникло скорее в литературе, чем в соци-

520

ологии, — и не удивительно: литература содержит в себе все знания, правда, в ненаучной форме; она представляет собой *Mimesis*.

Как только роман стал реалистическим, его задачей с неизбежностью стало воссоздание социального разноязычия; но, как правило, для имитации групповых, социофессиональных языков наши романисты использовали второстепенных, эпизодических персонажей, в которых «фиксировалась» социальная реалистичность фона, меж тем как главный герой по-прежнему говорил на вневременном языке, нейтральность и «прозрачность» которого как бы созвучны универсальной психологической природе человеческой души. Острое сознание социальных языков присуще, например, Бальзаку; но он воспроизводит их *в обрамлении*, подчеркнуто выделяет, словно бравурную арию в опере, окарикатуривает с помощью причудливо-живописных черт — таков, скажем, тщательно фонетически воссозданный говор г-на Нусингена или привратницкий жаргон г-жи Сибо, консьержки кузена Понса. Вместе с тем у Бальзака встречается и другой вид языкового *мимесиса* — он интереснее, так как, во-первых, более наивен, а во-вторых, носит скорее культурный, чем социальный характер; я имею в виду воссоздание *кода расхожих мнений*, которые Бальзак нередко пересказывает от своего собственного лица, вставляя в повествование свои пояснения. Если, допустим, в рассказываемой им истории («О Екатерине Медичи») промелькнет фигура Брантома, то Брантом станет говорить о женщинах в точном соответствии со своей культурной «ролью» «специалиста по галантным историям», исполнения которой и ожидает от него общее мнение (*докса*); увы, нельзя поручиться, что сам Бальзак поступает здесь вполне осознанно, — он-то считает, что воссоздает речь Брантома, тогда как фактически он копирует лишь копию (культурный слепок) этой речи.

Флобера уже не заподозрить в подобной наивности (кое-кто скажет — пошлости): этот писатель не ограничивается воспроизведением мелких отклонений от нормы в фонетике, лексике, синтаксисе, он старается сделать предметом подражания более тонкие и диффузные языковые значимости, своего рода *фигуры дискурса*, а главное (если обратиться к самой «глубокой» книге

521

Флобера — «Бувару и Пекюше»), в его *мимесисе* нет дна, нет предела. Научные, технические, классовые (буржуазные) языки культуры *цитируются* в романе, автор копирует их, но не принимает за чистую монету, сам же он, в отличие от Бальзака, остается как бы неуловимым; с помощью исключительно тонких приемов, которые только теперь начинают для нас проясняться, Флобер нигде не показывает своей *окончательной внеположности* по отношению к «заимствованному» им виду дискурса. Такая двусмысленность делает в чем-то иллюзорным сартровский или марксистский анализ «буржуазности» Флобера: пусть даже буржуа Флобер и говорит на языке буржуазии, но как узнать, откуда осуществляется это высказывание? То ли оно критически возвышается над буржуазным языком, то ли отрешенно удалено от него, то ли «увязает» в нем? На самом же деле язык Флобера *утопичен*, что как раз и делает его современным: ведь ныне лингвистика и психоанализ учат нас именно тому, что *язык — это область, которой ничто не внеположно*. Среди крупнейших писателей, сталкивавшихся с проблемой разделения языков, можно вслед за Бальзаком и Флобером назвать Пруста, ибо в его творчестве заключена настоящая энциклопедия языка; даже не возвращаясь к общей проблеме знаков у Пруста (о которой замечательно написал Ж. Делез) и ограничиваясь только сферой членораздельной речи, у этого писателя можно обнаружить все виды словесного *мимесиса*. Среди них и характерные подражания (послание Жизель, имитирующее школьное сочинение и дневник Гонкуров), и идиолекты персонажей (в «Поисках утраченного времени» у каждого действующего лица свой язык, одновременно лично и социально характерный, — язык феодального сеньора у Шарлю, язык сноба у Леграндена), языки семейных кланов (у Германтов), язык класса (Франсуаза и ее «простонародная речь», которая, правда, воссоздается здесь главным образом в контексте ностальгии по прошлому); приводится целый каталог языковых *аномалий* (искаженный язык «чужака» — управляющего Гранд-отелем в Бальбеке), тщательно отмечаются языковые приспособления (Франсуаза испытывает влияние «современной» речи ее дочери) и языковая диаспора (язык Германтов «роится»), излагают-

522

ся соображения о происхождении слов и об основополагающей роли имени как означающего; в этой детальной и исчерпывающей панораме типов дискурса не упущено даже *отсутствие* (намеренное) некоторых языков — у рассказчика, его родителей, Альбертины своего языка нет. И все же, как бы далеко ни продвинулась литература в описании разделенных языков, видны и пределы этого литературного *мимесиса*. С одной стороны, воссоздаваемый язык не выходит за рамки «экзотического» (можно даже сказать, колониального) представления о языках, отклоняющихся от нормы; язык *другого* дается в обрамлении, автор (кроме разве что Флобера) обладает по отношению к нему экстерриториальностью; разделение языков распознается порой столь пронизательно, что таким «субъективным» писателям вполне могла бы позавидовать социолингвистика, и все же для описываемого лица оно остается внешним предметом; иными словами, наблюдатель здесь, наперекор достижениям современной релятивистской науки, не учитывает своего места в процессе наблюдения; разделение языков *прекращается* на уровне автора, который его описывает (если только оно им не разоблачается). С другой стороны, воспроизводимый в литературе социальный язык остается *одноголосым* (вспомним отмеченное выше разграничение двух грамматик): Франсуаза говорит одна, мы ее понимаем, но никто в книге ей не отвечает; подвергаемый наблюдению язык монологичен, он никогда не включается в диалектику (в прямом смысле слова); в результате такие осколки языков фактически рассматриваются как *идиолекты*, а не как целостная и сложная система языкового *производства*.

Обратимся теперь к «научным» взглядам на вопрос. Каким видит разделение языков наука (социолингвистика)?

Разумеется, в принципе связь между разделением классов и разделением языков признается уже давно: разделение труда порождает разделение лексики. Можно даже сказать, вслед за Греймасом, что тот или иной словарь и есть не что иное, как расчленение семантической массы под действием некоторого вида труда: для всякого словаря есть соответствующий вид труда (исключения не составляет и общая, «универсальная»

523

лексика — это просто лексика «внетрудовая»). Поэтому социолингвистические исследования гораздо легче вести в первобытных обществах, чем в наших исторически развитых обществах, где проблема сильно запутана; действительно, ведь у нас социальное разделение языков осложняется унифицирующим давлением языка национального и, как уже отмечено, однородностью так называемой массовой культуры. Тем не менее языковые разграничения сохраняют силу, что вполне подтверждается простым феноменологическим замечанием: достаточно однажды выйти из своего привычного окружения и попытаться хотя бы час-другой не просто слушать языки, отличные от нашего, но и самому как можно активнее участвовать в разговоре, чтобы с замешательством, а то и с болью ощутить сильнейшую взаимонепроницаемость языков, составляющих французский. Языки эти не сообщаются друг с другом (разве что в разговорах о погоде), причем не на уровне языковой системы, которая понятна для всех, а на уровне дискурса и его видов (предмет, изучением которого начинает заниматься лингвистика); другими словами, несообщаемость их носит, собственно, не информативный, а интерлокутивный характер — языки нелюбопытны, равнодушны друг к другу; в нашем обществе мы обходимся языком *себе подобных*, не нуждаясь жизненно в языке *другого*, — «всякому довлеет свой язык». Мы держимся в пределах языка своей социальной и профессиональной зоны, и такое самоограничение имеет невротический смысл — оно позволяет нам кое-как приспособливаться к раздробленности нашего общества.

Очевидно, что в исторически развитых обществах разделение труда не отражается прямо, как в зеркале, в разделении лексики и обособлении языков; имеет место *сложная детерминированность*, одновременное воздействие параллельных или разнонаправленных факторов. Даже в странах с относительно равным уровнем развития дело может обстоять по-разному в силу исторически обусловленных различий. Я, например, убежден, что во Франции, по сравнению с другими, не более, чем она, «демократическими» странами, разделенность особенно велика; здесь чрезвычайно остро — быть может, в силу классической традиции — осознается *лицо и принадле-*

524

*лежность* языка, язык другого воспринимается в самых резких чертах его инаковости. Потому мы так часто обвиняем друг друга в «жаргоне» и по давней традиции насмехаемся над замкнутыми языками, которые на самом деле просто *другие* (смотри Рабле, Мольера, Пруста).

Предпринимались ли попытки научного описания разделения языков? Да, конечно, — в социолингвистике. Не устраивая здесь суд над этой дисциплиной, приходится все же отметить, что она во многом нас разочаровывает. Социолингвистика никогда не занималась проблемой *социального* (то есть разделенного) языка; она, с одной стороны, пыталась свести воедино (да и то лишь в некоторых косвенных аспектах) макросоциологию с макролингвистикой, соотнести феномен общества с феноменом языка или языковой системы; а с другой стороны, как бы на противоположном полюсе, в ней предпринималось социологическое описание отдельных *языковых общин* (*speech communities*) — тюремного или

церковноприходского языка, формул вежливости, *baby-talks* \*. Чувство разочарования может возникнуть оттого, что социолингвистика рассматривает обособление социальных групп *в их борьбе за власть*; разделение языков понимается в ней не как всеохватывающее явление, затрагивающее самые основы нашего экономического строя, культуры, быта, даже истории, — но всего лишь как эмпирическое (отнюдь не символическое) следствие известного человеческого стремления, отчасти социального, отчасти психологического, а именно тяги к *возвышению*. Такой взгляд по меньшей мере узок, и нашим ожиданиям он не отвечает.

Удачнее ли действовала, по сравнению с социологией, лингвистика? Она редко стремилась установить отношения между языками и социальными группами, зато подвергала историческому исследованию отдельные пласты лексики, обладающие специфической окраской в силу принадлежности к определенным социальным группам или институтам. Так, Мейе изучал религиозную лексику индоевропейских языков; Бенвенист недавно издал

\* «Детский язык», язык разговоров с детьми (*англ.*). — *Прим. перев.*

525

великолепный труд об индоевропейских социальных терминах; Маторе еще двадцать лет назад предпринял попытку создания настоящей исторической социологии словарного фонда языка (или лексикологии); Жан Дюбуа не так давно описал словарь Коммуны. Быть может, лучше всего привлекательность и ограниченность такой социоисторической лингвистики видны на примере Фердинанда Брюно, который в X и XI томах своей монументальной «Истории французского языка с древнейших времен до 1900 года»<sup>1</sup> подверг доскональному изучению язык Французской революции. Привлекательность состоит в том, что изучается в полном смысле слова *политический* язык — не просто совокупность лексических отклонений, служащих для внешней «политизации» языка (как это часто бывает ныне), а язык, который вырабатывается непосредственно в ходе политического *праксиса* и в силу этого направлен скорее на *производство*, чем на *отражение*. Устранение или возвеличение слов обладает в нем едва ли не магической действенностью, с упразднением слова как бы упраздняется и референт — запрет на слово «дворянство» воспринимался как ликвидация самого дворянства. Исследование этого политического языка могло бы составить хорошую основу и для анализа нашего собственного политического (или *политизированного*?) дискурса. Здесь представлены и аффективно окрашенные слова, отмеченные запретами или контрзапретами, любовью (*Нация, Закон, Отечество, Конституция*) или ненавистью (*Тирания, Аристократ, Заговор*); и непомерная власть некоторых вроде бы «ученых» понятий (*Конституция, Федерализм*); и «перевод» терминов, словесные замены (*клир — поповщина, религия — фанатизм, культовый предмет — побрякушки фанатизма, вражеские солдаты — гнусные пособники тиранов, налоги — взносы* \*, *слуга — доверенный человек, сыщики — полицейские агенты, комедианты — артисты*, и т. д.); и неистовые коннотативные смыслы (*революционный* начинает означать *срочный*,

<sup>1</sup> Brunot F. Histoire de la langue française des origines à 1900. P.: Armand Colin, 1937.

\* По-французски соответственно *impôts* (от глагола *imposer* 'налагать', 'навязывать') и *contribution* (от глагола *contribuer* 'принимать участие'). — *Прим. перев.*

526

*ускоренный*; говорят *революционно разобрать книги*). Что же касается ограниченности, то она связана с тем, что подобный анализ эффективен только в лексике. Правда, синтаксис французского языка был лишь незначительно затронут потрясениями революции (на деле она старалась блюсти в языке классические

традиции), но, пожалуй, еще важнее то, что лингвистика пока не располагает средствами для анализа неуловимой структуры дискурса, помещающейся в промежутке между слишком свободной грамматической «конструкцией» и слишком ограниченным набором слов; по-видимому, такая структура соответствует области устойчивых синтагм (например, «давление революционных масс»). Лингвист вынужден поэтому, изучая разделение языков, ограничиваться явлениями лексики, а то и языковой моды. Итак, при традиционном научном анализе едва ли не упускается из виду самый животрепещущий вопрос — непрозрачность социальных отношений. На мой взгляд, основная причина этого носит эпистемологический характер: в своем подходе к дискурсу лингвистика до сих пор как бы остается на стадии Ньютона; она еще не совершила эйнштейновскую революцию, не осмыслила теоретически место самого лингвиста (то есть систему отсчета наблюдателя) в поле наблюдения. Этот принцип относительности и необходимо прежде всего принять.

\*

Пора дать название этим социальным языкам, выделяемым в толще языка национального. Хотя поначалу их взаимонепроницаемость и представлялась нам чисто экзистенциальной, на самом деле в ней на всех мыслимых уровнях, во всех оттенках и осложняющих моментах прослеживается разделение и противоположность классов; будем же называть эти групповые языки *социолектами* (по очевидной оппозиции с идиолектом, то есть языком отдельного индивида). Главная особенность социолектной области в том, что ни один язык не может оставаться вне ее пределов: речь любого субъекта с неизбежностью входит в тот или иной социолект. Для аналитика отсюда вытекает важное следствие: он сам тоже включен в игру социолектов. Могут возразить, что в

527

других случаях подобная ситуация вовсе не мешает научному наблюдению — хотя бы в случае того же лингвиста, который должен описать естественный язык, то есть сферу, объемлющую все частные языки, в том числе и его собственный. Но в том-то и дело, что естественный язык — пространство однородное (французский язык един для всех), и говорящий о нем не обязан занимать в нем определенное место. Социолектная же область, напротив, характеризуется именно своей разделенностью, непримиримой расколотостью, и аналитик вынужден выбирать себе место *посреди* этой расколотости. Отсюда явствует, что исследование социолектов (до сих пор его еще нет) должно начинаться основополагающим актом *оценки* (слово это желательнее понимать в критическом смысле, который придал ему Ницше). Это значит, что мы не можем слить все социолекты (социальные языки), независимо от их природы и политического контекста, в некий расплывчатый и нерасчлененный материал исследования, чья нерасчлененность, *равноценность*, служила бы залогом объективно-научного подхода; нам приходится здесь отказаться от *адиафоричности* традиционной науки и допустить парадоксальный для многих логический порядок, при котором анализ социолектов обусловлен их *типами*, а не наоборот; *типология предшествует определению*. Следует также уточнить, что *оценка (évaluation)* не сводится к *суждению о достоинстве (appréciation)*. Право (законное) *судить о достоинстве* описываемых фактов присваивали себе и весьма объективные ученые (именно так поступает Ф. Брюно по отношению к Французской революции); *оценочный* же акт не следует за другими, но сам является основополагающим. Это образ действий отнюдь не «либеральный» а, напротив, насильственный; в оценке идиолектов изначально переживается конфликт социальных групп и языков, и аналитик, уже *вводя понятие* того или иного социолекта, обязан *тут же* осмыслить и противоречивость общества, и внутреннюю расколотость самого субъекта науки (отсылаю к лакановскому анализу «предполагаемого субъекта знания»).

Итак, научное описание социальных языков (социолектов) невозможно без их основополагающей *политической* оценки. Подобно тому как Аристотель в своей

528

«Риторике» различал две группы доказательств — *внутритехнические* (*entechnoi*) и *внетехнические* (*atechnoi*), — так и я предлагаю прежде всего разграничить два вида дискурса, две группы социолектов: *внутривластные* (освоенные властью) и *вневластные* (либо безвластные, либо освоенные своей невластью). Пользуясь учеными неологизмами — но как же обойтись без них? — будем называть первые *энкратическими*, а вторые — *акратическими*.

Разумеется, связь дискурса с властью (или с вневластием) очень редко бывает прямой, непосредственной; в законе, допустим, формулируется *запрет*, но его дискурс уже опосредован целой правовой культурой, более или менее общепринятым *рацио*; источником речи, непосредственно прилегающей к власти, может быть одна лишь мифологическая фигура Тирана («Царь повелел...»). Фактически язык власти всегда оснащен структурами опосредования, перевода, преобразования, переворачивания с ног на голову (например, Маркс указал на *перевернутость* идеологического дискурса по отношению к власти буржуазии). Так же и *акратический* дискурс не выступает открыто *против* власти; скажем, психоаналитический дискурс (если взять конкретный и актуальный пример) не связан прямо, по крайней мере во Франции, с критикой власти, а между тем его можно отнести к акратическим социолектам. Почему? Потому что посредующее звено между властью и языком носит характер не политический, а культурный: пользуясь старым аристотелевским понятием *доксы* (расхожего общего мнения, «вероятного», но не «верного», не «научного»), можно сказать, что *докса* и является тем культурным, или дискурсивным, опосредованием, через которое осуществляется речь власти (или не-власти). Энкратический дискурс согласуется с *доксой*, подчиняется ее кодам, составляющим структурирующие линии ее идеологии, акратический же дискурс в своих высказываниях всегда в той или иной мере направлен против *доксы*, этот дискурс в любых своих видах всегда *пара-доксален*. Данная оппозиция не исключает различных оттенков внутри каждого из типов, но со структурной точки зрения она сохраняет свою силу и простоту до тех пор, пока власть и не-

529

власть остаются на своих местах; она нарушается, и то временно, лишь в тех редких случаях, когда происходит смена, перемещение власти. Так бывает с политическим языком в период революции: язык революции возникает из прежнего акратического языка; придя к власти, он сохраняет свою акратичность, пока в лоне Революции продолжается активная борьба, но как только борьба стихает и вновь утверждается государственность, бывший революционный язык сам становится *доксой*, энкратическим дискурсом.

Энкратический дискурс — коль скоро мы включили в его определение опосредованность *доксой* — это не только дискурс господствующего класса; его могут заимствовать (или хотя бы принимать без сопротивления) и классы, не обладающие властью или же пытающиеся ее добиться путем реформ либо перехода в высший класс. Пользуясь поддержкой государства, энкратический язык вездесущ: это язык размытый, текучий и всепроникающий, им *пропитаны* процессы товарного обмена, социальные ритуалы, формы досуга, социосимволическая сфера (особенно, конечно, в обществах, где имеется массовая культура). Энкратический дискурс не только никогда не выступает как систематический, но и образует постоянную *оппозицию всякой системности*; он скрывает свою системность, тайно подменяя ее такими личинами, как «природа», «универсальность», «здоровый смысл», «ясность», недоверие к «интеллектуализму». Кроме того, подобный дискурс

внутренне *полон* — в нем *нет места* «другому»; отсюда ощущение удушья, вязкой массы, которое он может вызвать у постороннего ему человека. Если, наконец, вспомнить, что, по Марксу, «идеология — это образ реальности, *поставленной с ног на голову*», то получается, что в энкратическом дискурсе, всецело идеологическом, реальность изображается как разрушение идеологии. Короче говоря, это язык *немаркированный*, его террористичность приглушена, так что трудно определить ее морфологические *черты* — разве что удастся строго и точно воссоздать *фигуры приглушения* (одно, в общем-то, противоречит другому). Сама природа *доксы* — ее расплывчатость, полнота, «природность» — такова, что затрудняет какую-либо внутреннюю типологию энкра-

530

тических социолектов; языки власти *атипичны*, этот род не разделяется на виды.

Изучать акратические социолекты, видимо, легче и интереснее. Все эти языки вырабатываются вне *доксы*, которая их и отвергает, именуя обычно *«жаргонами»*. При анализе энкратического дискурса результат в общем и целом известен заранее — потому-то анализ массовой культуры явно топчется *ныне* на месте; акратический же дискурс — это, в общем, тот, которым пользуемся мы сами (исследователи, интеллектуалы, писатели), и, анализируя его, мы подвергаем анализу и самих себя в своем отношении к речи; подобная затея всегда сопряжена с риском, но именно поэтому ее необходимо осуществить. Что думают о своем дискурсе марксизм, или фрейдизм, или структурализм, или наука (так называемые гуманитарные науки) — в той мере, в какой каждый из этих языков составляет акратический, *пара-доксальный* социолект? Подобным вопросом никогда не задается язык власти; очевидно, что этот вопрос лежит в основе всякого анализа, стремящегося не искать внешней точки зрения на свой объект.

Своим носителям социолект выгоден, очевидно, прежде всего тем (не считая преимуществ, которые владение особым языком дает в борьбе за удержание или завоевание власти), что сообщает им защищенность; языковая ограда, как и всякая другая, укрепляет и ободряет тех, кто *внутри* нее, отвергая и унижая тех, кто снаружи. Но как социолект воздействует на тех, кто вне его? Теперь ведь нет искусства убеждать, нет риторики (во всяком случае, она не признает себя таковой); стоит, кстати, заметить, что риторика Аристотеля, основанная на мнении большинства, была с полным правом, можно даже сказать преднамеренно и открыто, риторикой эндоксальной, то есть энкратической, — поэтому аристотелевское учение, хоть это и представляется парадоксом, может оказаться источником весьма ценных понятий для социологии массовых коммуникаций. По сравнению с той эпохой современная демократия отличается тем, что «убеждение» и его *technè* \* не осмыслены теоретически, так как си-

\* Искусство (*греч.*). — Прим. перев.

531

стематичность подвергается запрету, а язык, в силу характерного для нашего времени мифа, считается «природным», «инструментальным». Можно сказать, что наше общество, не признавая риторику, тем самым «забывает» и теоретически осмыслить массовую культуру (об этом явно забывает и послемарксовская марксистская теория).

Но на самом деле социолекты и не имеют отношения к *technè* убеждения — во всех них содержатся фигуры устрашения (пусть даже и кажется, что акратический дискурс более резко террористичен). Любой социолект (энкратический или акратический), будучи порожден расслоением общества, живя среди воюющих друг с другом смыслов, сам стремится не дать говорить чужим; таков удел даже либерального социолекта. Оттого в разделении двух основных типов социолектов противопоставляются друг другу всего лишь два разных типа устрашения или, если

угодно, два способа давления. Энкратический социолект действует *подавляюще* (своей массивной эндоксальностью, которую Флобер назвал бы Глупостью); акратический же социолект, находясь вне власти, вынужден прибегать к прямому насилию и действует *подчиняюще*, пускает в ход наступательные фигуры дискурса, призванные скорее *принудить*, нежели завоевать другого. Два способа устрашения различаются также и ролью, которая признается в них за системностью: акратическое насилие открыто опирается на обдуманную систему, энкратическая же репрессивность свою систему затемняет, превращает обдуманное в «пережитое» (то есть не-обдуманное); две дискурсивные системы связаны отношением инверсии — *явное / скрытое*.

Социолект не только устрашающе действует на тех, кто оказывается вне его (по своему положению в культуре, в обществе), он также и принудителен по отношению к тем, кто его разделяет (вернее, получил его в свой удел). Со структурной точки зрения это результат того, что на уровне дискурса социолект представляет настоящую языковую систему. Якобсон вслед за Боасом справедливо отметил, что язык определяется не тем, что он *позволяет*, а тем, что он *заставляет* сказать, — точно так же и во всяком социолекте есть «обяза-

532

тельные категории», обобщенные стереотипные формы, вне которых носители социолекта не могут говорить (мыслить). Иными словами, социолект, как и любая языковая система, включает в себя, пользуясь термином Хомского, определенную *компетенцию*, в рамках которой становятся структурно незначимыми варианты перформации. Энкратический социолект безразличен к *вульгарности*, в большей или меньшей степени присущей тем, кто на нем говорит; и, с другой стороны, всякому известно, что марксистским социолектом, бывает, пользуются и глупцы. *Языковая система* социолекта не меняется из-за индивидуальных отклонений, но лишь под влиянием исторической *мутации дискурсивного строя* (носителями такого рода мутации были Маркс и Фрейд, и с тех пор основанный ими дискурсивный строй воспроизводится без особых изменений).

\*

В заключение этих кратких заметок, занимающих промежуточное положение между эссе и программой исследований, автор хотел бы напомнить, что в его понимании проблема социального разделения языков (если угодно, социолектология) тесно связана с другой темой, которая вроде бы далека от социологии и до сих пор считалась исключительным достоянием теоретиков литературы. Речь идет о том, что ныне называется *письмом*. В условиях нашего общества с его разделенностью языков письмо становится ценностью, заслуживающей непрерывного обсуждения и теоретической разработки, так как в нем осуществляется *производство неразделенного языка*. Ныне мы избавились от иллюзий и хорошо знаем, что писателю незачем, как об этом ностальгически мечтал Мишле, говорить «языком народа»; незачем приспособливать письмо к языку большинства, ибо в обществе отчуждения большинство не универсально, и потому говорить на его языке (так поступает массовая культура, ориентируясь на статистическое большинство читателей и телезрителей) — значит все-таки говорить на одном из частных языков, пусть даже и на самом массовом. Мы хорошо знаем, что язык не сводится к одной лишь коммуникации, что в речи

533

занят и через нее осуществляется человеческий субъект во всей его полноте. Среди *прогрессивных* тенденций современности письму принадлежит особое место — не по числу (небольшому) пользующихся им, а по самой его практической сути. Поставив под вопрос отношения субъекта (социального — а какой еще бывает?) с языком, критикуя устаревшее членение нашего символического поля и подвергая

суду знак, письмо тем самым предстает как практическое осуществление языковой *противо-раздельности*. Вероятно, этот образ утопичен — во всяком случае, мифичен, поскольку он смыкается с грезами первых романтиков о непорочном, цельном языке, о *lingua adamica* \*. Но разве история, по прекрасной метафоре Вико, не движется по *спирали*? Не следует ли нам *вернуться к* старым образам (не *повторяя* их), чтобы дать им новое содержание?

1973, «*Une civilisation nouvelle? Hommage à Georges Friedmann*».

\* Адамов язык (*лат.*). — *Прим. перев.*

### **Война языков.**

Перевод С. Н. Зенкина..... . 535

Гуляя однажды в местах, где я вырос, — на Юго-Западе Франции, в тихом краю удалившихся на покой старичков, — я встретил на протяжении нескольких сот метров три различные таблички на воротах усадеб: «Злая собака», «Осторожно, собака!», «Сторожевая собака». Как видно, у тамошних жителей очень острое чувство собственности. Интересно, однако, не это, а то, что во всех трех выражениях содержится одно и то же сообщение: *Не входите* (если не хотите быть укушенными). Иначе говоря, лингвистика, занимающаяся одними лишь сообщениями, могла бы тут сказать лишь самые элементарные и тривиальные вещи; она далеко не до конца исчерпала бы смысл этих выражений, ибо *смысл заключен в их различии*: «Злая собака» звучит агрессивно, «Осторожно, собака!» — человеколюбиво, «Сторожевая собака» выглядит как простая констатация факта. Таким образом, в одном и том же сообщении читаются три выбора, три вида личной вовлеченности, три образа мыслей или, если угодно, три вида воображаемого, три личины собственности. С помощью языка своей таблички — я буду это называть *дискурсом*, поскольку языковая система во всех трех случаях одна и та же, — хозяин каждой усадьбы воздвигает себе надежное укрытие в виде определенного образа, я бы даже сказал определенной системы собственности. В первом случае эта система основана на дикой силе (собака злая, и хозяин, разумеется, тоже), во втором — на протекционизме (остерегайтесь собаки, усадьба находится под защитой), в третьем — на законности (собака сторожит частное владение, таково мое законное право). Итак, на уровне простейшего сообщения (*Не входите*) язык (дискурс) взрывается,

535

дробится, расходится разными путями — происходит *разделение* языков, недоступное для обычной науки о коммуникации; в дело вступает общество со своими социоэкономическими и невротическими структурами, и оно образует из языка поле брани.

Ясно, что разделение языка возможно благодаря синонимии, позволяющей сказать одно и то же разными способами, а синонимия является неотъемлемой, структурной, как бы даже природной принадлежностью языка. Однако война в языке отнюдь не «природна» — она возникает там, где различие превращается обществом в конфликт; предполагают даже, что существует изначальный параллелизм между разделением общества на классы, расчленением символического поля, разделением языков и невротическим расщеплением психики.

Действительно, свой пример я намеренно взял *a mi-nimo* \* — из языка одного и того же класса мелких собственников, в дискурсе которых противопоставлены лишь *оттенки* отношения к имуществу. На уровне же, так сказать, *социального* общества язык тем более предстает разделенным на большие части. Приходится, однако, признать три непростых обстоятельства: во-первых, разделение языков не совпадает в точности с разделением классов, между языками разных классов бывают плавные переходы, заимствования, взаимоотражения, промежуточные звенья; во-вторых, война языков — это не война их носителей, сталкиваются друг с

другом языковые системы, а не индивиды, *социолекты*, а не *идиолекты*; в-третьих, разделение языков намечается на видимом коммуникативном фоне — на фоне национального языка. Говоря точнее, в общенациональном масштабе мы все понимаем друг друга, но коммуникации между нами нет — в лучшем случае лишь *либеральное* использование языка.

Наиболее простое разделение языков в современных обществах обусловлено их отношением к Власти. Одни языки высказываются, развиваются, получают свои характерные черты в свете (или под сенью) Власти, ее многочисленных государственных, социальных и иде-

\* Начиная с самого малого (*лат.*). *Прим. перев.*

536

ологических механизмов; я буду называть их *энкратическими* языками или энкратическими видами дискурса. Другие же языки вырабатываются, обретаются, вооружаются вне Власти и/или против нее; я буду называть их *акратическими* языками или *акратическими* видами дискурса.

Характер этих двух основных форм дискурса неодинаков. *Энкратический* язык нечеток, расплывчат, выглядит как «природный» и потому трудноуловим; это язык массовой культуры (большой прессы, радио, телевидения), а в некотором смысле также и язык быта, расхожих мнений (*доксы*); сила энкратического языка обусловлена его противоречивостью — он весь одновременно и *подспудный* (его нелегко распознать) и *торжествующий* (от него некуда деться); можно сказать, что он *липкий* и всепроникающий.

Напротив того, *акратический* язык резко обособлен, отделен от *доксы* (то есть *парадоксален*); присущая ему энергия разрыва порождена его систематичностью, он зиждется на мысли, а не на идеологии. Ближайшими примерами акратического языка могут быть названы сегодня дискурс марксистский, психоаналитический, а также, я бы добавил, и структуралистский — он в меньшей степени акратичен, зато примечателен по своему статусу.

Но, пожалуй, интереснее всего то, что даже внутри акратической сферы происходят новые разделы, возникают свои языковые размежевания и конфликты — критический дискурс дробится на диалекты, кружки, системы. Я бы назвал такие дискурсивные системы *Фикциями* (термин Ницше); интеллектуалов же, которые образуют, опять-таки согласно Ницше, наше духовное сословие, можно рассматривать как особую касту, занятую художественной разработкой этих языковых Фикций (и в самом деле, владение и пользование формулами, то есть языком, издавна было принадлежностью духовенства).

Между дискурсивными системами существуют поэтому отношения, построенные на силе. Что такое сильная система? Это языковая система, способная функционировать в любых условиях, сохраняя свою энергию вопреки ничтожности реальных носителей языка: си-

537

схемная сила марксистского, психоаналитического или христианского дискурса ни в коей мере не страдает от глупости отдельных марксистов, психоаналитиков или христиан.

Чем же обусловлена эта боевая сила, воля к господству, присущая дискурсивной системе, Фикции? Со времен расцвета Риторике, которая ныне совершенно чужда миру нашего языка, оружие, применяемое в языковых боях, еще ни разу не освещалось *прикладным* анализом. Нам как следует не известны ни физика, ни диалектика, ни стратегия нашей *логосферы* (назовем ее так) — при том что каждый из нас ежедневно подвергается тем или иным видам языкового террора. Можно было бы выделить по меньшей мере три типа дискурсивного оружия.

1. Всякая сильная дискурсивная система есть *представление* (в театральном

смысле — *show*) \*, демонстрация аргументов, приемов защиты и нападения, устойчивых формул; своего рода мимодрама, которую субъект может наполнить своей энергией истерического наслаждения.

2. Существуют, несомненно, *фигуры системности* (как прежде говорили о риторических фигурах) — частные формы дискурса, сконструированные для того, чтобы сообщить социолекту абсолютную плотность, замкнуть и оградить систему, решительно изгоняя из нее противника. Когда, например, психоанализ заявляет, что «отрицание психоанализа есть форма психического сопротивления, которая сама подлежит ведению психоанализа», то это одна из фигур системности. Общая задача таких фигур — включить другого в свой дискурс в качестве простого объекта, чтобы тем вернее исключить его из сообщества говорящих на сильном языке.

3. Если же пойти дальше, то возникает вопрос, не является ли уже сама фраза, как практически замкнутая синтаксическая структура, боевым оружием, средством устрашения; во всякой законченной фразе, в ее утвердительной структуре есть нечто угрожающе-императивное. Растерянность субъекта, боязливо пови-

\* Зрелище, спектакль (*англ.*). — *Прим. перев.*

538

нующегося хозяевам языка, всегда проявляется в неполных, слабо очерченных и неясных по сути фразах. Действительно, в своей повседневной, по видимости свободной жизни мы ведь не говорим целыми фразами; а с другой стороны, владение фразой уже недалеко отстоит от власти: быть сильным — значит *прежде всего* договаривать до конца свои фразы. Даже в грамматике фраза описывается в понятиях власти, иерархии: *подлежащее, придаточное, дополнение, управление* и т. д.

Так что же нам делать в этой всеобщей войне языков? Говоря «мы», я имею в виду интеллектуалов, писателей, тех, кто работает с дискурсом. Мы, разумеется, не можем спастись бегством: наша культура и политический выбор таковы, что от нас требуется ангажированность, причастность к одному из тех отдельных языков, которые вменены нам в обязанность нашим миром, нашей историей. Вместе с тем нам нельзя отказаться и от наслаждения неангажированным, неотчужденным языком (пусть даже это утопия). Приходится поэтому не упускать из виду ни ангажированность, ни наслаждение, исповедовать плюралистическую философию языка, и эта, если можно так выразиться, *внеположность*, остающаяся *внутри*, есть не что иное, как *Текст*. Текст, идущий на смену *произведению*, есть процесс производства письма; его потребление в обществе далеко не нейтрально (Текст читают немногие), зато его производство абсолютно свободно, поскольку (вновь ссылаюсь на Ницше) в нем нет почтения к Целостности (Закону) языка.

Действительно, только в письме может быть открыто признан *фиктивный* характер самых серьезных, даже самых агрессивных видов речи, только в письме они могут рассматриваться с должной театральной дистанции; я могу, например, пользоваться языком психоанализа во всем его богатстве и объеме и в то же время *in petto* \* расценивать его как язык романа.

С другой стороны, только в письме допускается *смещение* разных видов речи (например, психоаналитической, марксистской, структуралистской), образуется

\* В глубине души, про себя (*итал.*). — *Прим. перев.*

539

так называемая *гетерологичность* знания, языку сообщается карнавальное измерение.

Наконец, только письмо может развертываться *без исходной точки*, только оно может расстроить всякую риторическую правильность, всякие законы жанра, всякую самоуверенную системность. Письмо *атопично*; не отменяя войну языков, но *смещая* ее, оно предвосхищает такую практику чтения и письма, когда предметом

обращения в них станет не господство, а желание.

1973, *Le Conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*.

Гул языка.

Перевод С. Н. Зенкина..... 541

Устная речь необратима — такова ее судьба. Однажды сказанное уже не взять назад, *не приращивая к нему нового*; «поправить» странным образом значит здесь «прибавить». В своей речи я ничего не могу стереть, зачеркнуть, отменить — я могу только сказать «отменяю, зачеркиваю, исправляю», то есть продолжать говорить дальше. Столь причудливую отмену посредством добавки я буду называть «заиканием» (*bredouillement*). Невнятно переданное сообщение вдвойне несостоятельно: с одной стороны, его трудно понять, но, с другой стороны, при некотором усилии его все же понять можно; оно не находит себе места ни внутри языка, ни вне его — это языковой шум, сходный с чиханием мотора, которое говорит о неполадках в нем; именно такой смысл несет и *осечка* — звуковой сигнал сбоя, наметившегося в работе машины. Заикание (мотора или человека) — это как бы испуг: я боюсь, что движение остановится.

\*

Смерть машины может болезненно ощущаться человеком, если описывать ее как смерть животного (смотри известный роман Золя). Хотя вообще машина и малосимпатична (ведь в обличье робота она грозит самым страшным — *утратой тела*), она все же способна породить и один эйфорический мотив — когда она *на ходу*; машина вызывает страх тем, что работает сама собой, и доставляет наслаждение тем, что работает исправно. И подобно тому как неисправности речи

© U.C.E., 1975

541

дают в итоге особый звуковой сигнал — заикание, так и исправность машины дает о себе знать особой музыкой — *гулом (bruissement)*.

\*

Гул — это шум исправной работы. Отсюда возникает парадокс: гул знаменует собой почти полное отсутствие шума, шум идеально совершенной и оттого вовсе бесшумной машины; такой шум позволяет расслышать само исчезновение шума; неощутимость, неразличимость, легкое подрагивание воспринимаются как знаки обеззвученности.

Оттого машины, производящие гул, приносят блаженство. Например, Сад множество раз воображал и описывал эротическую машину — продуманное (придуманное) нагромождение тел, органы наслаждения которых тщательно состыкованы друг с другом; когда конвульсивными движениями участников эта машина приходит в действие, она подрагивает и издает приглушенный гул — она *работает*, и работает исправно. Другой пример: когда в наши дни в Японии множество людей предается игре в огромном зале с игральными автоматами (их там называют «патинко»), то весь зал наполнен мощным гулом катящихся шариков, и этим гулом обозначается исправный ход коллективной машины — машины удовольствия (в других отношениях загадочного), доставляемого игрой, точными телодвижениями. И действительно, оба примера показывают, что в гуле звучит телесная общность; в шуме «работающего» удовольствия ничей голос не возвышается, не становится ведущим и не выделяется особо, ничей голос не может даже возникнуть; гул — это не что иное, как шум наслаждающегося множества (но отнюдь не массы — масса, напротив, единоголасна и громогласна).

\*

А бывает ли гул у языка? В виде устной речи язык словно фатально обречен на заикание, в виде письма — на немоту и разделенность знаков; в любом случае все

равно остается *избыток смысла*, который не дает языку

542

вполне осуществить заложенное в нем наслаждение. Но невозможное — не есть немислимое: гул языка — это его утопия. Что за утопия? — Утопия музыки смысла; это значит, что в своем утопическом состоянии язык раскрепощается, я бы даже сказал, *изменяет своей природе* вплоть до превращения в беспредельную звуковую ткань, где теряет реальность его семантический механизм; здесь во всем великолепии разворачивается означающее — фоническое, метрическое, мелодическое, и ни единый знак не может, обособившись, *вернуть к природе* эту чистую пелену наслаждения; а вместе с тем (и здесь главная трудность) смысл не должен быть грубо изгнан, догматически упразднен, одним словом, выхолощен. Благодаря такому беспримерному перевороту, небывалому для нашей рационалистической языковой практики, язык обращается в гул и всецело вверяется означающему, не выходя в то же время за пределы осмысленности: смысл маячит в отдалении нераздельным, непроницаемым и неизреченным миражем, образуя задний план, «фон» звукового пейзажа. Обычно (например, в нашей Поэзии) музыка фоном служит «фоном» для сообщения, здесь же, наоборот, смысл едва проступает сквозь наслаждение, едва виднеется в глубине перспективы. Подобно тому как гул машины есть шум от бесшумности, так и гул языка — это смысл, позволяющий расслышать изъятость смысла, или, что то же самое, это не-смысл, позволяющий услышать где-то вдали звучание смысла, раз и навсегда освобожденного от всех видов насилия, которые исходят словно из ящика Пандоры, от знака, порожденного «печальной и дикой историей рода человеческого».

Все это, конечно, только утопия; но нередко утопия служит путеводной звездой для первопроходцев. И действительно, время от времени то тут, то там предпринимаются своего рода попытки создания гула: таковы некоторые образцы постсерийной музыки (весьма показательно, что музыка эта отводит чрезвычайно большую роль человеческому голосу — она пересоздает голос, стараясь лишить его смысловой природы, но сохранить его звуковую полноту), таковы некоторые опыты в области радиофонии; таковы и последние тексты Пьера Гююта и Филиппа Соллерса.

543

\*

Более того, в своей жизни, в повседневных житейских эпизодах мы тоже можем разведывать подступы к гулу. На днях я вдруг ощутил гул языка в одном из кадров фильма Антониони о Китае: на деревенской улице, прислонившись к стене, дети громко читают вслух, все вместе и не обращая внимания друг на друга, каждый свою книгу. Получался самый настоящий гул, как от исправно работающей машины; смысл был для меня вдвойне непостижим — по незнанию китайского языка и из-за того, что читающие заглушали друг друга; и однако же я, словно в галлюцинации (настолько ярко воспринимались все нюансы этой сцены), слышал здесь музыку, человеческое дыхание, сосредоточенность, усердие — одним словом, нечто *целенаправленное*. Как! Неужели достаточно заговорить всем вместе, чтобы возник гул языка — столь редкостный, проникнутый наслаждением эффект, о котором шла речь? Нет, конечно; нужно, чтобы в звучащей сцене присутствовала эротика (в самом широком смысле слова), чтобы в ней ощущался порыв, или открытие чего-то нового, или просто проходила аккомпанементом взволнованность; все это и читалось на лицах китайских ребятишек.

\*

Ныне я в чем-то уподобляюсь древним грекам, о которых Гегель писал, что они взволнованно и неустанно вслушивались в шелест листья, в журчание источников, в шум ветра, одним словом — в трепет Природы, пытаюсь различить разлитую в ней

мысль. Так и я, вслушиваясь в гул языка, вопрошаю трепещущий в нем смысл — ведь для меня, современного человека, этот язык и составляет Природу.

1975, «*Vers une esthétique sans entraves. (Mélanges Mikel Dufrenne)*».

---

[1] **Мифологии (Mythologies)**.— Перевод выполнен по изданию: Barthes R. *Mythologies*. P.: Seuil, 1957. Публикуется впервые.

[2] **I. Мифологии (Mythologies)**

Большая часть «мифологий» под общим названием «*Petites mythologies du nois*» первоначально была опубликована на страницах периодической прессы, главным образом в газете «*Lettres nouvelles*» (с сентября 1954 по май 1956 г.). Всего в книге 53 «мифологии»; в настоящем издании включено 7 из них.

[3] **Литература и Мину Друэ (La Litterature selon Minou Drouet)**.— Впервые в газете «*Lettres nouvelles*», 1956, январь.

[4] с. 48. *Мину Друэ* (род. в 1947).—Поэтесса-вундеркинд, автор сборников «Мой друг дерево» (1956), «Стихотворения» (1956) и др. Подлинность этого авторства вызывала сомнения, что и привело к появлению *дела Мину Друэ* (см. Pirinaud A. *L'affaire Minou Drouet*. P.: Jilliard, 1956).

[5] *...старика Доминичи...*— Имеется в виду некий Гастон Доминичи, приговоренный в 1955 г. к смертной казни за убийство. Юридическая «мифологема», жертвой которой он стал, описана Бартом в «мифологии» под названием «Доминичи, или Триумф Литературы».

[6] с. 51. *...фантазисты, интимисты...*— Речь идет о поэтах, группировавшихся начиная с 1909 г. вокруг журнала «Диван» и пытавшихся сочетать классическую «ясность» стиха, доведенную до виртуозности, с интимно-лирическими, доверительными интонациями.

[7] с. 54. *...поэтического словаря...*— Намек на комедию Ж.-Б. Мольера (1622—1673) «Смешные жеманницы» (1660), где высмеивается вычурный язык прециозной литературы (героини называют кресла «удобствами для собеседования» и т. п.).

[8] с. 55. *...сочинение, получившее Гонкуровскую премию 1955 г.*— Имеется в виду роман французского писателя Роже Икора (род. в 1912 г.) «Смешанные воды» (1955), написанный в традициях «семейного романа».

[9] **Мозг Эйнштейна (Le cerveau d'Einstein)**.— Впервые в газете «*Lettres nouvelles*», 1955, июнь.

[10] с. 58. *...дегтярной настойки Беркли.*— Английский философ Д. Беркли (1685—1753) приписывал дегтярной настойке универсальное целебное действие (см. его трактат «Сейрис, или Цепь философских размышлений и исследований; касающихся достоинств дегтярной настойки и разных других предметов...» (1744).— В кн.: Беркли Дж. Сочинения. М.: Мысль, 1978, с. 465—508); *...кислород Шеллинга*— см. рассуждения Ф. Шеллинга о кислороде как о «жизненном воздухе» в кн.: Шеллинг Ф. В. И. Сочинения в двух томах, т. I. М.: Мысль, 1987, с. 136 и далее.

[11] **Бедняк и пролетарий (Le Pauvre et le Proletaire)**.— Впервые в газете «*Lettres nouvelles*», 1954, ноябрь.

[12] с. 59. *...в фонд аббата Пьера...*— Речь идет о Международной премии Мира, полученной Ч. С. Чаплином (1889—1977) в 1954 г.;

часть этой премии Чаплин передал в благотворительную организацию (занимавшуюся устройством ночлега для бездомных) «Еммаус», во главе которой стоял священник Анри Груз (род. в 1912), принявший в 1942 г. имя «аббата Пьера».

[13] с. 60. *Гиньоль* — главный персонаж французского кукольного театра; тип русского Петрушки.

[14] **Фото-шоки (Photos-Chocs)**.— Впервые в газете «*Lettres nouvelles*», 1955, июль.

[15] **Романы и дети (Romans et Enfants)**.— Впервые в газете «*Lettres nouvelles*»,

1955, январь.

[16] с. 66. *...подобно расиновскому богу...*— аллюзия на библейское определение бога как «бога сокровенного» (Исаия, 43, 15), которое французский философ Люсьен Гольдман вынес в заглавие своей книги, посвященной «трагическому видению мира» у Расина и у Паскаля (см. Goldmann L. *Le Dieu cache. Etudes sur la vision tragique dans les «Pensees» de Pascal et dans le theatre de Racine*. P.: Gallimard, 1955).

[17] **Марсиане (Martiens)**.— Впервые в газете «*Lettres nouvelles*», 1954, ноябрь.

[18] **Затерянный континент (Continent perdu)**.— Впервые в газете «*Lettres nouvelles*», 1956, февраль.

[19] с. 71. *...в Бандунге* (Индонезия) в апреле 1955 г. проходила конференция 29 стран Азии и Африки, сплотившая бывшие колонии в борьбе за равноправное место в мировом сообществе и выдвинувшая пять принципов мирного сосуществования (панча шила).

[20] **II. Миф сегодня (Le Mythe, aujourd'hui)**

[21] с. 72. *...миф—это слово, высказывание, ...миф—это коммуникативная система...*— Лингвист, несомненно, обратит внимание на то, что выражения «высказывание» («речь», «дискурс»), с одной стороны, и «коммуникативная система» («язык», «код»), с другой — Барт употребляет как синонимические, что противоречит сосюрговской традиции, где эти понятия принципиально разграничиваются. Это объясняется тем, что в пору написания «Мифологий» Барт еще не вполне овладел терминологическим аппаратом современной лингвистики.

[22] с. 78. *...разлука с матерью у Бодлера*.— Мать Бодлера, через несколько лет после рождения ребенка вторично вышедшая замуж, решила удалить сына из дома и отдала его в интернат, где он провел детские годы. Эта душевная травма оказала решающее влияние как на судьбу Бодлера, так и на его творчество.

[23] **Название кражи у Жене**.— Жан Жене (1910-1986)— французский писатель, в отрочестве занимавшийся воровством и неоднократно заключавшийся в различные исправительные заведения. Жизненный опыт Жене нашел отражение в таких его произведениях, как «Богоматерь цветов» (1942), «Чудо Розы» (1946), «Дневник вора» (1950). В работе «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952) Ж.-П. Сартр дал анализ творчества Жене с позиций экзистенциального психоанализа.

[24] *...В мифе мы обнаруживаем ту же трехэлементную схему*.— Положение Барта о «мифе» как о вторичной семиологической системе вытекает из учения датского лингвиста Луи Ельмслева (1899—1965) о коннотативных семиотиках (см.: Ельмслев Л. Прологомены к теории языка.— В кн.: «Новое в лингвистике», вып. I. М.: ИЛ, 1960, с. 368—379).

[25] с. 92. *...выбор между физисом и антифизисом*.— «Физис» (*греч.*) — природа. Здесь, как и в других работах, Барт выступает против воззрений так называемого «наивного реализма», согласно которым «реализм» в искусстве состоит в «подражании природе», понимаемом как тщательное воспроизведение внешнего облика предметов, то есть как создание их изобразительных копий. Такая копия-артефакт (*псевдофизис, мнимая природа*, по Барту) не пробуждает у воспринимающего активно-познавательного отношения к действительности, а лишь стремится поразить его чисто техническим мастерством, с которым изготовлен фальсификат. Эта иллюзионистская теория искусства была едко высмеяна еще Гегелем, отмечавшим, что «искусство, если оно не идет дальше формальной цели одного лишь *подражания*, дает вместо подлинной жизни лишь ее оболочку». Поэтому в подобном «подражании природе» нет «ни свободного творчества природы, ни художественного произведения, ничего, кроме фокуса». Более того, «произведения *архитектуры*, которая ведь тоже является *художественным творчеством*, а также и *поэтические произведения*, поскольку они не ограничиваются простым описанием, нельзя назвать подражаниями

природе» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. I. М.: Искусство, 1968, с. 48, 49, 51; см. также Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. М.—Л.: Просвещение, 1966). Что касается Барта (следующего здесь за Брехтом), то, с его точки зрения, искусству следует отнюдь не усыплять сознание аудитории, завораживая ее обманчивой видимостью физической реальности (*псевдофизисом*), а наоборот, пробуждать это сознание: «в наше время..., когда ставкой является освобождение человека от отчуждения, искусство должно быть *антифизисом*. ...в отчужденном обществе искусство должно быть критическим, ему надлежит разрушать любую иллюзию, даже иллюзию «Природы»...» (Barthes R. *Essais critiques*. P.: Seuil, 1964, . 88).

[26] с. 101. *...поэтический знак пытается выявить весь потенциал означаемого.*—Подробнее см.: Барт Р. Нулевая степень письма.—В кн.: «Семиотика». М.: Радуга, 1983, с. 326—333.

[27] с. 103. *...кое-кто зашел так далеко, что потребовал... уничтожить дискурс...*—Имеются в виду сюрреалисты. См.: Бретон А. Манифест сюрреализма.— В кн.: «Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века». М.: Прогресс, 1986, с. 40—72; критический анализ теории и практики сюрреализма см.: Барт Р. Нулевая степень письма, с. 342.

[28] с. 107. *...все те, кто не принадлежит к классу буржуазии, вынуждены брать взаймы у нее* и далее.— Парафраз известного положения К. Маркса и Ф. Энгельса: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями» (Маркс К. и Энгельс Ф. Фейербах. Противоположность материалистического и идеалистического воззрений: (Новая публикация I гл. «Немецкой идеологии»). М.: Политиздат, 1966, с. 59).

[29] с. 122. *Жерар Дюприе*, ставший героем громкого судебного процесса, фигурирует в одной из «мифологий» Барта («Процесс Дюприе»).

[30] с. 128. *Мифолога нельзя даже уподобить Моисею...*— Моисей, выведший свой народ из Египта в Палестину, умер на горе Нево, откуда ему было дано лишь взглянуть на Землю Обетованную (Второзаконие, 34, 1—5).

[31] с. 129. *...такую, например, как язык в трактовке Сталина.*— Ср.: «Итак: а) язык, как средство общения, всегда был и остается единым для общества и общим для его членов языком; ...в) формула о «классовости» языка есть ошибочная, немарксистская формула» (Сталин И. Относительно марксизма в языкознании.— «Правда», 20 июня 1950 г., № 171, с. 3).

Сканирование: Янко Слава (библиотека Fort/Da) [slavaaa@lenta.ru](mailto:slavaaa@lenta.ru) ||

[yanko\\_slava@yahoo.com](mailto:yanko_slava@yahoo.com) || <http://yanko.lib.ru> || зеркало:

<http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html>

|| <http://yankos.chat.ru/ya.html> | Icq# 75088656

update 27.04.08