

34(4Фра)6
Б26

ролан барт о ролане барте



AD MARGINEM

84(49ра)6
526

ролан барт о ролане барте

Составление, перевод с французского и послесловие Сергея Зенкина



AD MARGINEM / СТАЛКЕР МОСКВА 2002

Programme

A Pouchkine

Издание осуществлено
в рамках программы "Пушкин"
при поддержке Министерства
иностраннных дел Франции
и посольства Франции в России

Ouvrage réalisé dans le cadre du
programme d'aide à la publication
Pouchkine avec le soutien du
Ministère des Affaires Etrangères
Français et de l'Ambassade de
France à Moscou



Данное издание выпущено в рамках программы
"Современная зарубежная художественная
литература" института "Открытое общество.
Фонд содействия" (OSIAF - Moscow)
при поддержке Центра по развитию издательской
деятельности (OSI - Budapest)

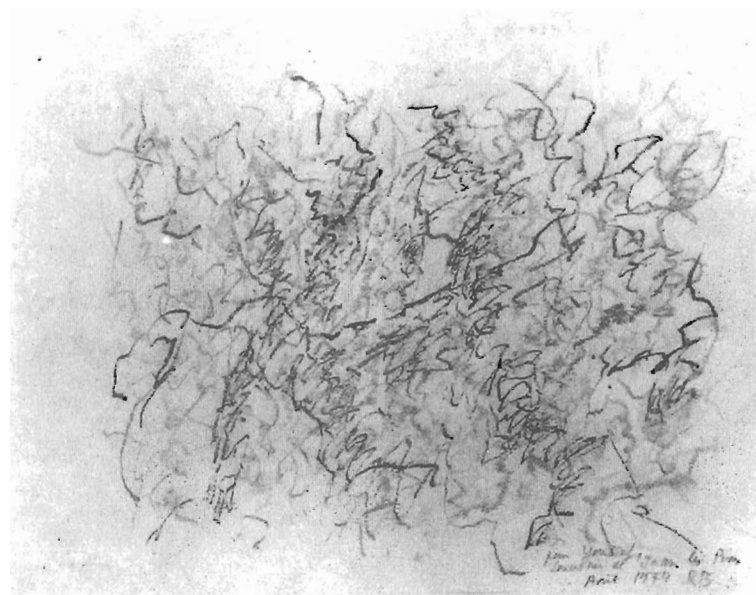
ISBN 5-93321-031-5

ISBN 5-901948-01-7 РМОО "Сталкер"

© Editions du Seuil, 1975 et 1995

© Составление, перевод и послесловие - Сергей Зенкин, 2002

© Издательство "Ад Маргинем", 2002



Благодарю друзей, которые любезно помогли мне
в подготовке этой книги:

Жан-Луи Бутта, Ролана Гаваса,

Франсуа Валя — в том, что касается текста;

Жака Азанза, Юсефа Баккуша, Изабель Барде,

Алена Бениайя, Мириам де Равиньян,

Дени Роша — в том, что касается фотографий.

Tout ceci doit être considéré
comme dit par un personnage
de roman.

Здесь все должно рассматриваться как сказанное
романным персонажем.



Для начала — несколько фотографических образов: здесь автор, завершая книгу, доставляет сам себе удовольствие. Это удовольствие — от зачарованности (а потому достаточно эгоистично). Я взял лишь те снимки, которые меня поражают — не знаю чем (такое незнание характерно для зачарованности, и все, что я скажу о каждом из этих образов, само будет лишь воображаемым).

Вместе с тем надо признать, что чаруют меня только образы моей юности. Эта юность не была несчастной, благодаря любви, которой меня окружали; но она была довольно тяжелой — из-за одиночества и материального недостатка. То есть в этих photographиях меня чарует не ностальгия по счастливым временам, а что-то более смутное.

Когда при медитации (пораженности) образ становится чем-то отдельным от субъекта, непосредственным объектом наслаждения, то такая медитация не имеет ничего общего с размышлением (пусть и мечтательным) о себе самом; она мучительно очарована каким-то видением — отнюдь не морфологического (я никогда не похож на себя), а скорее органического свойства. Охватывая всех моих родственников, эта галерея образов действует словно медиум, соотнося меня и мое тело как «оно»; она вызывает во мне какие-то непроницаемые грезы, элементами которых служат зубы, волосы, нос, худоба, ноги в длинных чулках, — которые не принадлежат мне, но не принадлежат и никому другому; я переживаю какую-то беспокоящую знакомость — вижу расщепленность субъекта (именно то, о чем он ничего не может сказать). Отсюда следует, что детские и юношеские фотографии

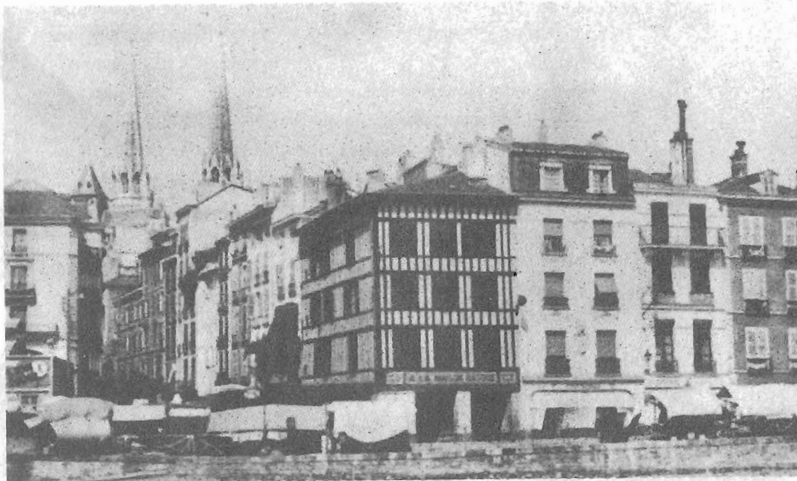
одновременно очень нескромны (в них выставлено для чтения мое внутреннее тело) и очень скрытны (в них говорится не обо «мне»).

Итак, здесь, среди моего «семейного романа», можно найти лишь отдельные фигурации предистории тела — тела, которое постепенно направляется к работе и наслаждению письмом. И вот в чем теоретический смысл этого ограничения: показать, что время повествования (галереи образов) заканчивается вместе с юностью субъекта: биография бывает только у непродуцированной жизни. Как только я начинаю производить, писать, то сам Текст и лишает меня (к счастью) повествовательной длительности. Он, Текст, не может ничего рассказывать; он увлекает мое тело далеко прочь от моей воображаемой личности, к какому-то беспмятному языку, который является уже языком Народа, внесубъектной массы (или же обобщенного субъекта), пусть даже я пока и отделен от него своей манерой письма.

Итак, фотогалерея воображаемого доведена только до момента вступления в производительную жизнь (для меня им стала выписка из санатория). Дальше наступает уже другое воображаемое — воображаемое письма. И, чтобы это воображаемое могло развернуться (в чем и состоит задача настоящей книги), нигде не будучи ограничено, подстраховано и поддержано паспортным портретом индивида, чтобы оно было свободно в своих собственных, уже нефигуративных знаках, следующий далее текст не будет сопровождаться образами, за исключением начертанных рукой.

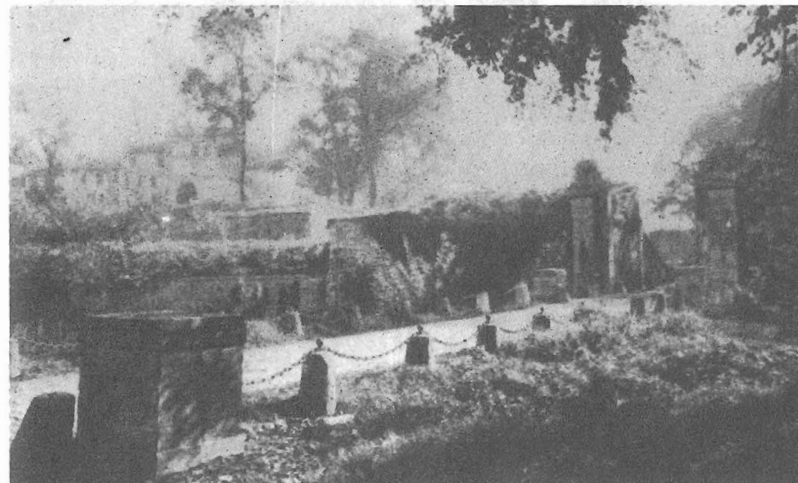
Просьба о любви.





Байонна, Байонна, городок без изъяна: привольно раскинувшийся у реки, среди предместий со звучными именами (Музероль, Маррак, Лашпайе, Бейрис), — и вместе с тем замкнутый в себе, словно город из какого-нибудь романа (Пруст, Бальзак, Плассан)¹. Перводанное воображаемое детства: провинция как зрелище, История как запах, буржуазия как дискурс.

¹ Плассан — вымышленный город из «Ругон-Маккаров» Э. Золя («Завоевание Плассана», 1874). — Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примечания переводчика.



Такая вот дорога спускалась к Малым воротам (запаху) и к центру города. По пути, бывало, встречалась какая-нибудь дама из байоннской буржуазии, которая шла к себе наверх, в квартал «вилла Арен», держа в руке сверток из кондитерской «Бон гу».

Три сада.

«Этот дом был настоящим чудом экологии: небольшой, одним фасадом обращенный к довольно обширному саду, он походил на деревянный игрушечный макет (таким мягким был облезло-серый цвет его ставней). Он выглядел как скромный загородный домик, но внутри было множество дверей, низких окошек, боковых лестниц — словно в замке из романа. Сад включал в одно целое три разных символических пространства, и перейти границу каждого из них было значимым поступком. Через первый сад проходили, чтобы попасть в дом, — то был светский сад, по нему шли мелкими шажками, подолгу останавливаясь, провожая байоннских дам. Второй сад, непосредственно перед домом, состоял из коротких аллеек вокруг двух парных лужаек; там росли розы, гортензии (унюлые цветы Юго-Запада), луизиана, ревень, столовая зелень в старых ящиках, большая магнолия, чьи белые цветы дотягивались до окон второго этажа; летом, не обращая внимания на комаров, там сидели на низких стульях дамы из семейства Б. и занимались сложным вязанием. А в глубине был третий сад; если не считать небольшого фруктового участка с персиковыми деревьями и малиной, он был каким-то неопределенным — где запущенным, где засаженным неприхотливыми видами овощей; туда ходили редко и только по средней аллее». Светское, домашнее, дикое — это ведь как раз три вида социального желания. От этого байоннского сада я мог без всякого удивления перейти к романно-утопическому пространству у Жюль Верна и Фурье. (Ныне этот дом исчез, не устояв перед байоннскими торговцами недвижимостью.)





Заросший сад представлял собой во многом чуждую территорию. В общем-то, он служил только для того, чтобы закапывать в нем лишний кошачий приплод. В глубине была большая темная аллея с двумя кустами букса, шаровидными и пустотелыми; с ними связаны кое-какие эпизоды детской сексуальности.

Я зачарован фигурой прислуги на заднем плане.



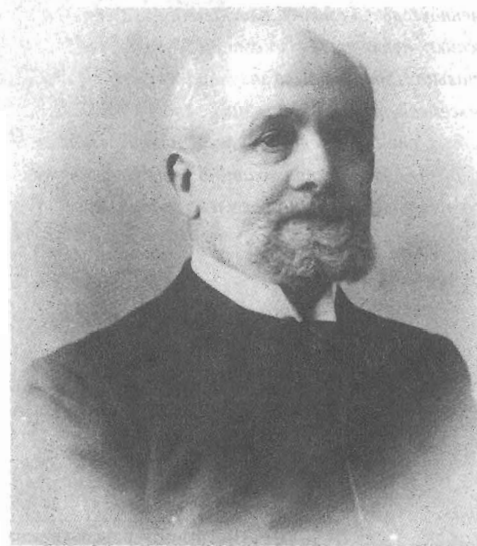
Коллежский
государственный университет
Инв. № 2258628

Два деда.



В старости ему было скучно. Все время садился за стол еще до обеда (хотя обедать начинали все раньше и раньше) и вообще все больше и больше жил с опережением — так ему было скучно. Не изрекал никакого дискурса.

Он любил писать каллиграфическим почерком программы домашних концертов, мастерить топирь, ящички, всякие деревянные штучки. Он тоже не изрекал никакого дискурса.



Две бабки.

Одна была красавицей-парижанкой. Другая — добродушной провинциалкой; вся пропитанная буржуазностью — а не дворянством, хоть и была дворянского происхождения, — она была очень чувствительна к социальным нарративам, излагая их на аккуратно-монастырском французском языке, где то и дело мелькали сослагательные формы имперфекта¹; светские сплетни воспламеняли ее, словно любовная страсть; главным предметом ее желаний была некая г-жа Лебёф, вдова аптекаря (разбогатевшего благодаря изобретению какой-то каменноугольной смолы), плоская как садовая лужайка, чернявая, с усиками и с перстнями на пальцах; задачей было залучить ее к себе на ежемесячный чай (дальнейшее см. у Пруста). (В обоих этих семействах дискурс принадлежал не деду, а бабке. Матриархат? В Китае в старину было принято хоронить всех членов рода вокруг бабушкиной могилы.)

¹ Имперфект — редкая книжная форма французского глагола, не употребляемая в устной речи.





Сестра отца: она всю жизнь оставалась одинокой.



Отец, очень рано погибший (на войне), не включался ни в какой дискурс памяти или самоотречения. Воспоминание о нем, опосредованное матерью и никогда не угнетавшее, лишь мягко затрагивало мое детское сознание, словно какой-то почти безмолвный дар.

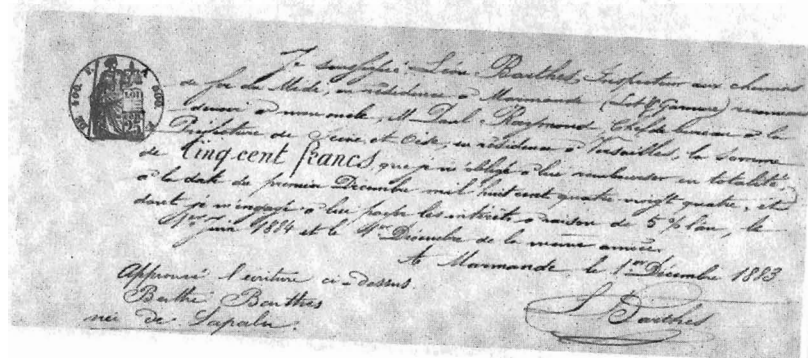




Белый передок трамвая моего детства.



*Возвращаясь вечером домой, мы часто делали крюк
вдоль Морских аллей, по берегу Адура: большие
деревья, чьи-то лодки, кто-то прогуливается,
скучающая душа тоже блуждает — во всем здесь
бродила сексуальность общественного сквера.*



Ведь на протяжении веков письмо служило для признания долга, как гарантия обмена, подпись под какой-то репрезентацией. А сегодня письмо потихоньку идет к отказу от буржуазных долгов, к перверсии, к крайностям смысла, к Тексту...

Семейный роман.

Откуда они? Из семьи нотариусов, департамент Верхняя Гаронна. Вот я и наделен расовой и классовой принадлежностью. Фотография — как полицейское доказательство. Голубоглазый юноша, мечтательно облокотившийся на спинку дивана, — будущий отец моего отца. Последняя стадия этого потомства — мое тело. Родовая линия завершается существом бесцельным.





*Из поколения в поколение —
чаепитие как признак
буржуазности
и несомненная прелесть.*



Стадия зеркала: «вот это — ты».



В прошлом меня больше всего чарует мое детство; только его созерцание не заставляет меня сожалеть об ушедшем времени. Ибо в нем я нахожу не невозвратимость, а неподатливость — то, что и до сих пор иногда еще при мне; в своем детском теле я явственно прочитываю свою темную изнанку: скуку, уязвимость, склонность приходить в отчаяние (к счастью, по многим поводам), внутреннюю взволнованность, которой, на беду, недостает внешнего выражения.



Современники?

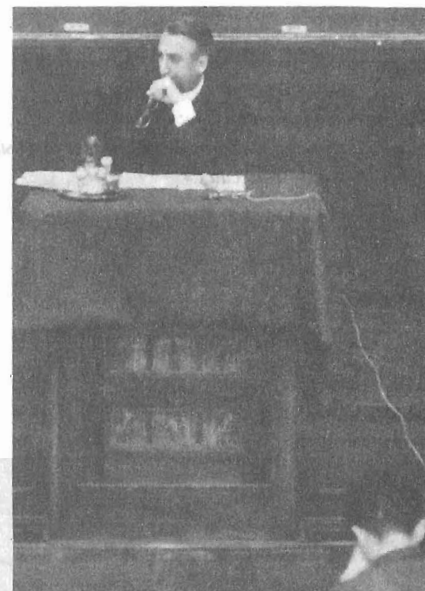
*Когда я начинал ходить,
Пруст был еще жив
и дописывал «Поиски...».*





В детстве я часто и много скучал. Очевидно, это началось очень рано, продолжалось всю жизнь (правда, все более редкими приступами — благодаря работе и друзьям) и всегда было заметно. Это такая паническая тоска, доходящая до отчаяния, — я испытываю ее, например, на коллоквиумах, лекциях, заграничных приемах, коллективных развлечениях, всюду, где скука может быть замечена. Стало быть, скука — это моя истерия?

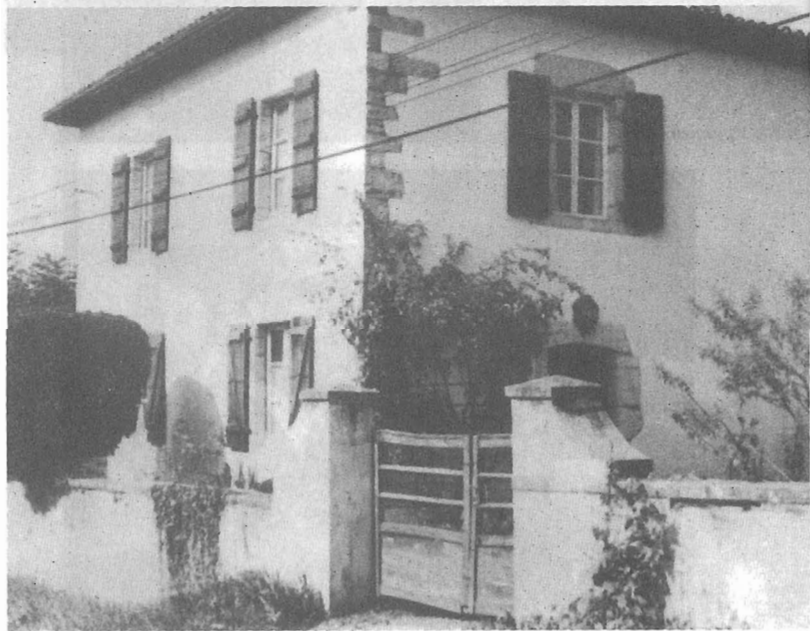
Отчаяние: на лекции.



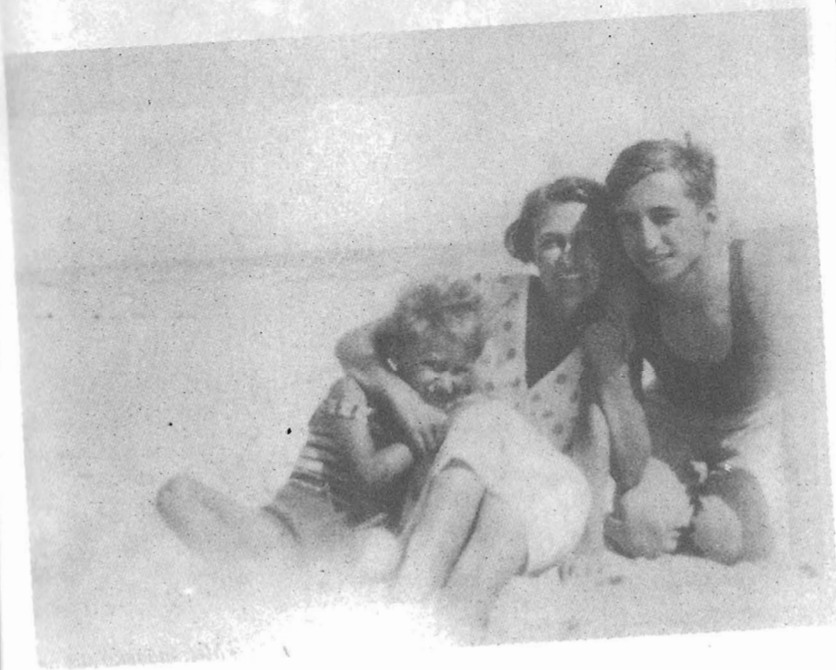
Скука: круглый стол.

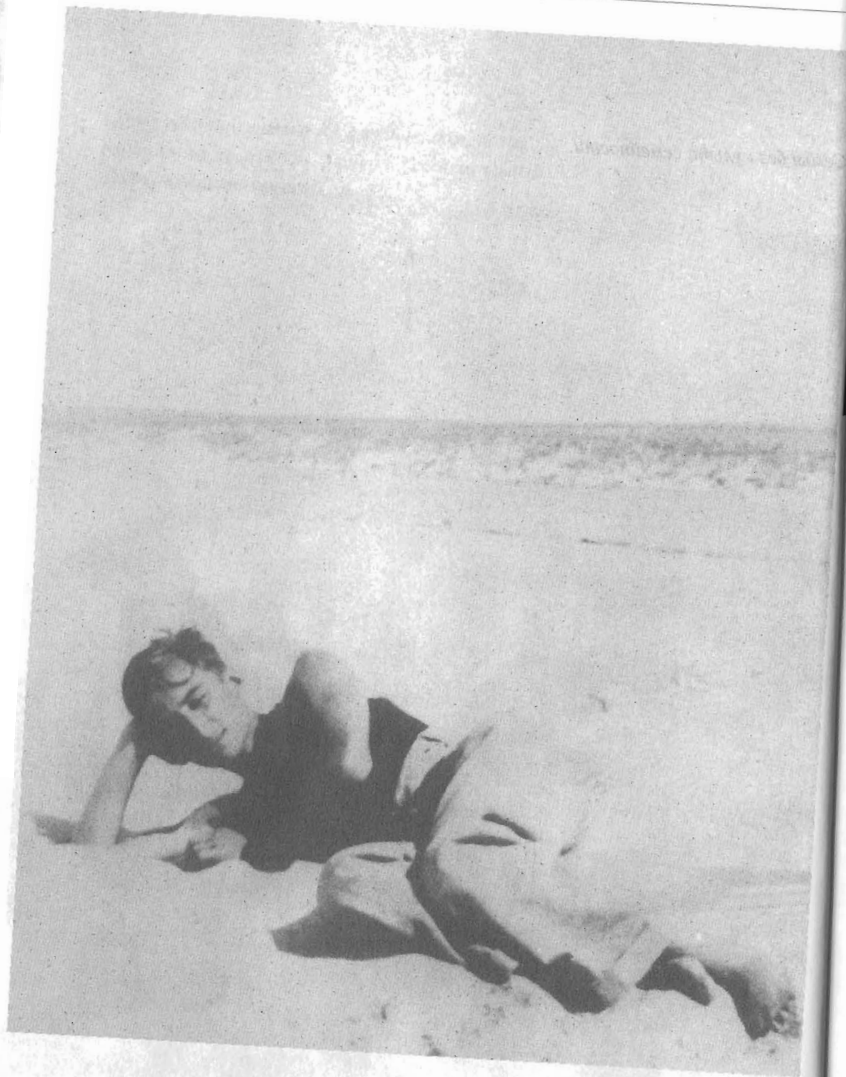


«Как чудно по утрам в Ю. : солнце, дом, розы,
тишина, музыка, кофе, работа, биссексуальный
покой, никаких агрессий...»

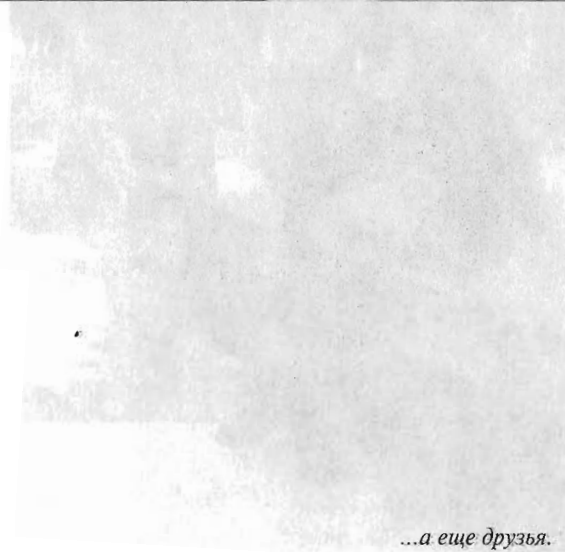


Семья без культа семейности.





«Мы, только мы...»



...а еще друзья.

Резкая перемена в теле (после выписки из санатория): был худым, а стал (или думал, что стал) полным. С тех пор — вечная борьба с этим телом, чтобы вернуть ему худобу как истинную сущность (воображаемое интеллектуала: похудение — наивный акт желания-быть-умным).



В те годы лицеисты ходили такими юными господами.

Всякий закон, которым
угнетается дискурс,
лишен достаточного
основания.

9. Signe fort bien compris, traité avec goût, personnalité, et de
façon très intéressante, — dans un style un peu gaulois par endroits, mais
Barthes toujours sûr. — La "difficulté" du samedi 13 Mai 1993.
1911 image de la vie est une image; les images sont présentes. Mais
vous ne pouvez attendre une révolution sociale pour la supplanter.
La tête bien faite pour la tête, bien plus efficace ?
Personne de français.

"J'ai lu dans un li-
vres et cet en mystère que l'on nous apprend à vivre
— l'acte premier pour est bon l'acte quand la vie est passée, la façon
d'être.

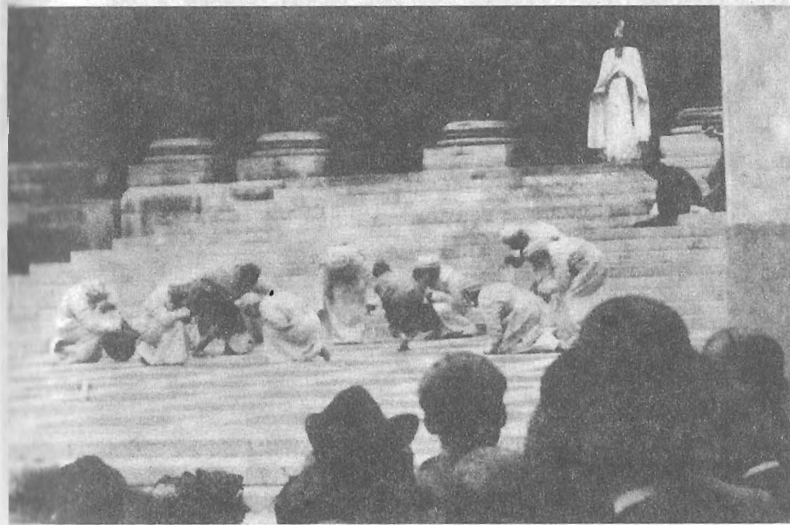
fut celle pour moi, qui, après avoir
passé la première partie de ma jeu-
nesse dans l'illusion technique
d'être un homme invincible parce
qu'instruit, me vois aujourd'hui,
grâce aux hasards des mouvements
politiques, à un rôle secondaire
et fort décevant.

Il y a de l'honorable bou-
geois d'autrefois, qui ne prévoyait
certes pas qu'elle touchait à sa fin.
Je fus élevé par un professeur à
l'ancienne mode, qui m'enseigna
beaucoup de choses, il croyait qu'il

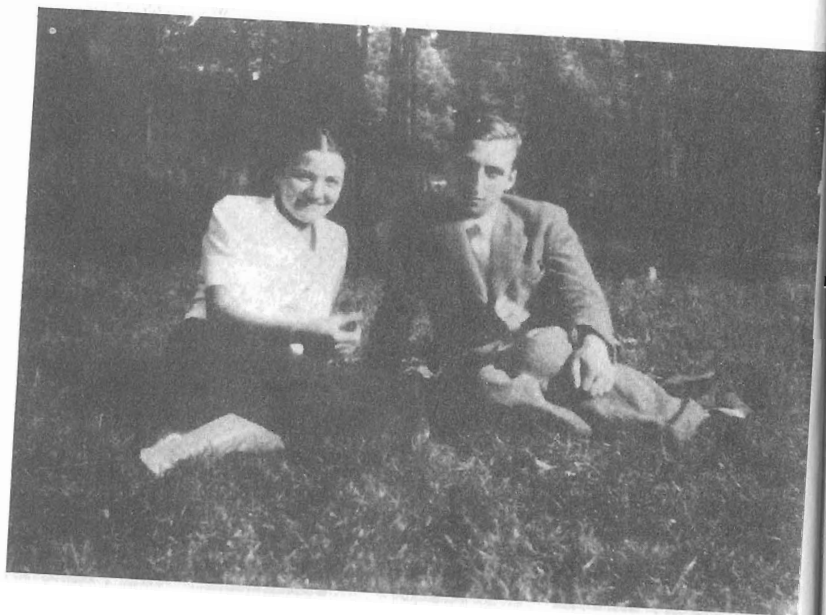
Imp. L'acte de la vie pour
est décevant; c'est l'acte de la vie
plus décevant.

Il y a.

У Дария, которого я играл, каждый раз замирая
от страха, были две длинные тирады, в которых я
то и дело мог запутаться: я был зачарован соблазном
думать о чем-то другом. Сквозь маленькие прорези
в маске ничего не было видно — разве что очень
далеко и высоко; пока я произносил пророчества
покойного царя, мой взгляд цеплялся за неподвижно-
свободные предметы — окно, консоль, клочок неба;
им-то, по крайней мере, не было страшно. Я злился
на себя за то, что попался в эту неудобную западню, —
а тем временем мой голос продолжал монотонно
бубнить, противясь той выразительности, которую
ему следовало придавать.

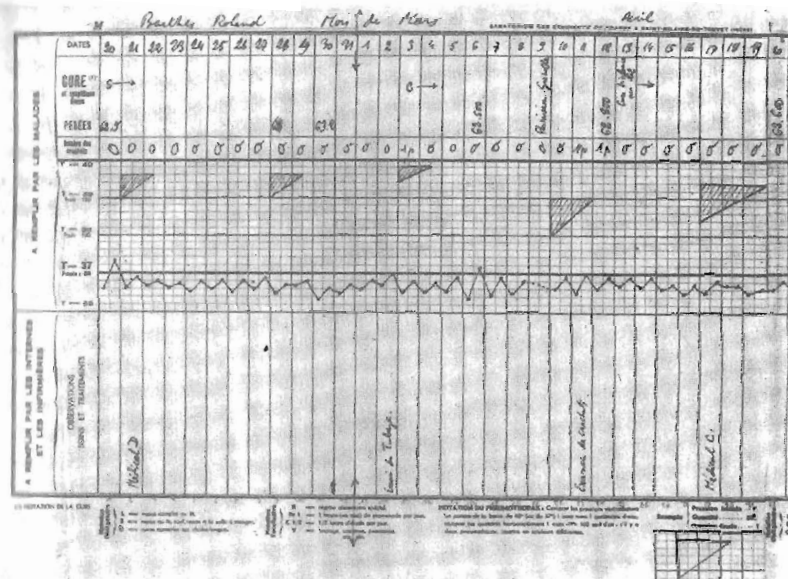


Вот отчего такое
выражение лица?
От Природы? от Кода?



Туберкулез в стиле ретро.

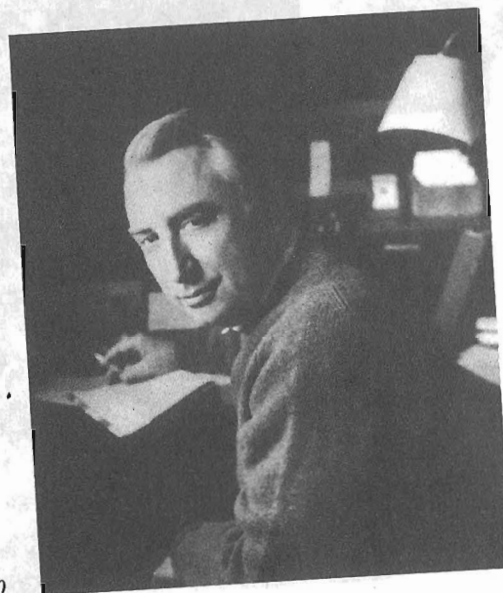
Каждый месяц к старому листу подклеивали новый;
к концу их накопилось несколько метров: гротескный
пособ расписывать свое тело во времени.)
Безболезненный, рассредоточенный, чистоплотный недуг —
без запахов, без «оно»; его признаками являлись только
время (бесконечное) его протекания да социальное табу,
связанное с заразой; в остальном и болезнь и излечение
происходили чисто абстрактно — по постановлению врача;
и если другие болезни вырывали вас из общества,
то туберкулез загонял в особое маленькое сообщество вроде
этнографического племени, монастыря или фаланстера:
со своими ритуалами, запретами, предосторожностями.



— Но я же никогда не был на это похож! — Откуда вы знаете? На какое такое телесное «вы» вы похожи или непохожи? Где его взять? Что это за эталон сложения или выражения? Где обретается ваше «истинное» тело? Вы единственный, кто может видеть себя лишь на изображении, вы никогда не видите своих глаз — разве что ослепленные взглядом на зеркало или в объектив (а мне интересно было бы видеть свои глаза лишь тогда, когда они глядят на тебя); даже — и прежде всего — в отношении собственного тела вы обречены оставаться в воображаемом.

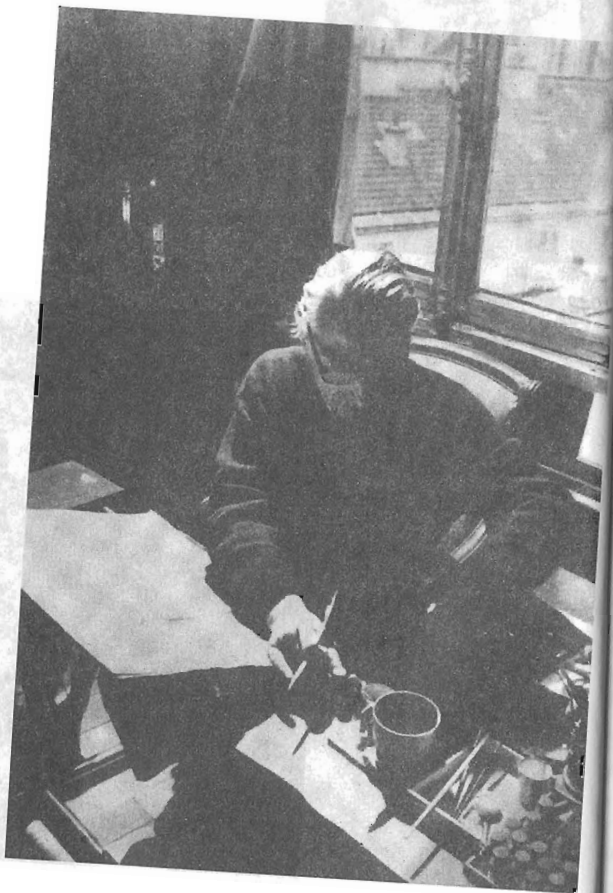


1942



1970

Мое тело свободно от всякого воображаемого лишь тогда, когда оказывается на своем рабочем месте. Это место всюду одинаково и тщательно приспособлено для наслаждения рисованием, письмом, раскладыванием бумаг.



Переход к письму.

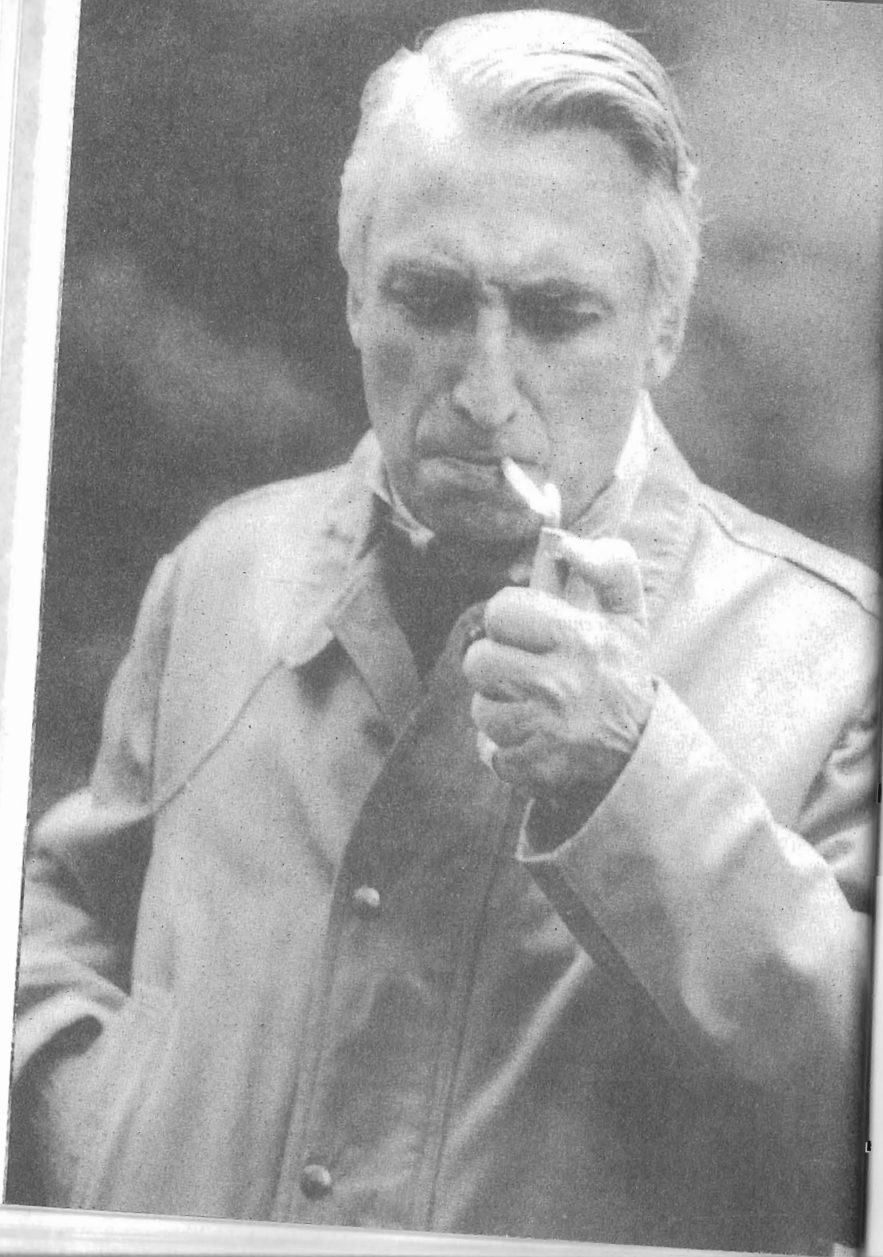
*Деревья подобны алфавитам, говорили греки.
Самое красивое из всех деревьев-букв — пальма.
У ее изобильно-отчетливых листьев есть
важнейший эффект письма — ниспадающее
движение.*

*На севере кедр одиноко
На голой вершине растет,
Он спит; одеялом белым
Укрыл его снег и лед.*

*Он видит сон о пальме,
Что в дальней восточной земле
Грустит одиноко и молча
На раскаленной скале.*

Генрих Гейне¹

¹ Перевод В. Гиппиуса.



Активное/реактивное

То, что он пишет, состоит из двух текстов. Текст-I реактивен, его движущие силы — возмущение, страх, мысленное возражение, мелкая паранойя, самозащита, сцена. Текст-II активен, его движущая сила — удовольствие. Но по ходу своего написания, правки, подчинения фикции Стиля текст-I и сам становится активным; реактивность слезает с него, как кожа, и остается лишь отдельными корочками (в скобках).

Прилагательное

Он плохо переносит любой свой *образ*, ему неприятно, когда его называют по имени. Он полагает, что совершенство человеческих отношений определяется именно пустотой образа — взаимным отказом от *прилагательных*; где появляются прилагательные, там и отношения склоняются к образу, господству, смерти.

(В Марокко я очевидным образом не являл другим никакого образа; все мои усилия быть, как положено западному человеку, *тем-то* или *тем-то* оставались без ответа — эти *то-то* и *то-то* не возвращались ко мне назад в форме звонкого прилагательного; людям не приходило в голову обсуждать меня; сами того не ведая, они отказывались давать пищу или же льстить моему воображаемому. Поначалу в таких «матовых» отношениях было что-то изнурительное; но мало-помалу они предстали как завоевание цивилизации или же как подлинно диалектическая форма любовной беседы.)

Удобство

Будучи (считая себя) гедонистом, он вообще-то стремится к комфорту; но это сложнее, чем тот домашний комфорт, элементы которого фиксируются нашим обществом: это такой комфорт, который он должен себе устроить, обустроить сам (так мой дед Б. в конце жизни соорудил у себя в комнате небольшой помост вдоль окна, чтобы во время работы лучше видеть сад). Такой личностный комфорт можно было бы назвать *удобством*. Удобство может обрести и теоретическое достоинство («По отношению к формализму нам следует не дистанцироваться, а просто расположиться поудобнее», 1971, I)¹, а также и этическую силу: это добровольная утрата всякого героизма, *даже в наслаждении*.

Демон аналогии²

Для Соссюра злейшим врагом была *произвольность* (знака). А для него — *аналогия*. «Аналогические» искусства (кино, фотография), «аналогические» методы (например, университетская критика) дискредитированы. Почему? Потому что аналогия подразумевает действие Природы, делает источником истины «естественность»; это проклятие аналогии подкрепляется еще и тем, что она неистребима (*Ré*, 1637, II) — как только мы видим некую форму, она *обязательно* на что-то походит; человечество как бы обречено на Аналогию, то есть в конечном счете на Природность. Оттого-то художники и писатели так стараются ее избежать. Каким образом? Посредством двух противоположных эксцессов или, если угодно, двух видов *иронии*, позволяющих высмеивать Аналогию, — либо выказывая ей демонстративно *плоскую* почтительность (это Копия — в ней нет греха), либо *регулярно*, по правилам, деформируя объект подражания (это Анаморфоза, *CV*, 44, II).

¹ См. выходные данные цитируемых текстов на с. 212. Пагинация соответствует Собранию сочинений (Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 1–3, éd. du Seuil). — Прим. к французскому изданию.

² Название стихотворения в прозе С. Малларме.

Кроме этих трансгрессивных стратегий, от коварной Аналогии помогает и простое структурное соответствие — *Гомология*, где напоминание о первичном объекте ограничивается пропорциональной отсылкой к нему (этимологически, то есть в блаженную пору языка, слово *аналогия* означало *пропорцию*).

(Когда тореадор набрасывает быку на морду свой плащ, у быка краснеет в глазах: две красные краски — ярости и плаща — накладываются одна на другую; бык всецело находится во власти аналогии, то есть *воображаемого*. Не поддаваясь аналогии, я фактически противлюсь воображаемому, то есть слипанию знака, сходству означющего с означаемым, гомеоморфизму образов, не попадаю в плен Зеркала или тореадорского плаща. Любые научные интерпретации, прибегающие к аналогии (имя же им легион), соучаствуют в обмане, образуют собой воображаемое Науки.)

На классной доске

Учителем третьего класса¹ «А» в лицее Людовика Великого был г-н Б., старичок, веривший в социализм и в нацию. В начале учебного года он торжественно выписывал на классной доске имена наших родственников, «павших на поле брани»; в большинстве то были дядя и кузены, отца мог назвать лишь я один; я стеснялся этого, словно чрезмерной отмеченности. Но как только список стирали с доски, от этой публично заявленной скорби не оставалось и следа; в реальной, всегда молчаливой жизни фигурировало просто семейство без социальной привязки: не приходилось ни убивать отца, ни ненавидеть свою семью, ни отвергать свою среду — сплошная фрустрация эдипова комплекса! (Тот же самый г-н Б. на последнем уроке в субботу в порядке развлечения предлагал одному из учеников назвать ему какую угодно тему для рассуждения, и, сколь бы нелепой она ни оказалась, непременно диктовал ее, словно некую пропись; он импровизировал, прохаживаясь по классу и демонстрируя тем самым уверенность своего морального сознания и непринужденность сочинительства.)

¹ Во французской школе классы нумеруются «сверху вниз», начиная с выпускного.

Карнавальное сходство между фрагментом и прописью: в этой книге еще будет иногда возникать пропись — как обязательная фигура социального письма, клочок школьного сочинения.

Деньги

Из-за бедности он рос *десоциализированным*, но не *деклассированным* мальчиком: не принадлежал ни к какой среде (в буржуазный город Б. он ездил лишь на каникулы — *в гости*, как бы на спектакль), не был причастен буржуазным ценностям и не мог ими возмущаться, так как в его глазах они представляли собой чисто языковые сцены в романном духе; он был причастен лишь буржуазному бытовому укладу (1971, II). Этот уклад нерушимо сохранялся наперекор всем денежным кризисам; мы жили не в нищете, а в стесненных обстоятельствах — страшились приближающихся сроков квартирного платежа, испытывали трудности с летним отдыхом, обувью и даже с едой. Из таких *терпимых* лишений (стесненные обстоятельства всегда терпимы), видимо, и родилась своеобразная философия вольной компенсации, сверхдетерминированности удовольствий, *удобства* (это и есть антоним стесненности). Именно деньги, а не сексуальность, очевидно, и были определяющей проблемой его воспитания.

В ценностном плане у денег есть два противоположных смысла (это *энантиосема*). Сначала они резко осуждались, особенно в театре (примерно в 1954 году — множество выпадов против «денежного» театра), а затем были реабилитированы, в согласии с Фурье и вопреки трем видам противного ему морализма — марксистскому, христианскому и фрейдистскому (SFL, 1103, II). Причем, разумеется, запрет налагают не на те деньги, что задержаны, связаны, закупорены, а на те, которые тратятся, транжируются, уносятся течением траты, сияют роскошью производства; при этом «серебро» денег метафорически превращается в золото — в Золото Означающего.

Корабль Арго

Часто возникает образ корабля Арго (белого и сверкающего), в котором аргонавты одну за другой заменили все части, так что в итоге у них получился совершенно новый корабль, который не требовалось ни переименовывать, ни менять его форму. Корабль Арго очень полезен как аллегория абсолютно структурного объекта, созданного не гением, вдохновением, внешним детерминизмом или эволюцией, а посредством двух незамысловатых операций, неусловных для всякой мистики творчества: *субституции* (одна деталь замещает другую, как в парадигме) и *номинации* (имя деталей никак не связано с их стабильностью); по мере комбинирования деталей внутри одного и того же имени ничего больше не остается от *первоначала*: Арго — это такой объект, чья причина — только в его имени, а идентичность — только в его форме.

Еще один Арго: у меня есть два рабочих места, одно в Париже, другое в деревне. Между ними нет ни одного общего предмета, так как я никогда ничего не вожу с собой. И все же эти два места идентичны. Почему? Потому что все орудия (бумага, перья, пишущие машинки, часы, пепельница) одинаково расположены — идентичность двух мест образуется структурой пространства. Этот факт приватного быта вполне способен объяснить, что такое структурализм: система преобладает над бытием вещей как таковых.

Надменность

Он недолюбливает победоносные дискурсы. Ему трудно выносить чье-либо унижение, и как только где-то намечается победа, ему хочется уйти в *другое место* (будь он богом, он всегда обращал бы победы вспять — что, собственно, и делает Бог!). Вступив в план языка, дискурса, даже самая заслуженная победа превращается в отрицательную ценность — в *надменность*; встреченные где-то у Батая слова о надменности науки были распространены и на все триумфальные дискурсы. Всего я испытываю на себе

три вида надменности: надменность Науки, надменность Доксы, надменность Политического Активизма.

Докса (слово, которое встретится здесь еще не раз) — это Общественное Мнение, Дух большинства, буржуазный Консенсус, Глас Природы, Сила Предвзвешенности. *Доксологией* (словечко Лейбница) можно назвать любой способ речи, приспособленный к видимости, чужому мнению или же практике.

Бывало, он сожалел, что поддавался запугиванию социальных языков. Но как-то один человек сказал ему: так ведь иначе вы не смогли бы писать! Надменность ходит по кругу, словно чаша с крепким вином на пиру текста. Интертекст включает в себя не только тексты деликатно отобранные, тайно любимые, вольные, скромные, щедрые, но также и тексты заурядно-торжествующие. Вы и сами можете быть надменным текстом по отношению к чьему-то чужому тексту.

Не имеет большого смысла говорить «господствующая идеология», так как это плеоназм: идеология и есть не что иное, как идея, поскольку та господствует (*PIT*, 1510, II). Но лично я могу сказать больше: *надменная идеология*.

Жест гадателя

В «S/Z» (63, II) лексия, то есть фрагмент читаемого текста, уподоблена участку неба, очерченному жезлом римского жреца-гадателя. Такой образ пришелся ему по душе: должно быть, красиво это было в древности — жезл, указующий на небо, то есть именно на то, на что указать нельзя; и потом, это безрассудный жест — торжественно чертить границу, от которой тут же не остается *ничего*, кроме умозрительного воспоминания о расчерчивании; заниматься сугубо ритуальным и сугубо произвольным приоткрытием смысла.

Согласие, а не выбор

«О чем речь в этой пьесе? О войне в Корее. Небольшой отряд добровольцев из французских частей патрулирует где-то в лесных зарослях Северной Кореи. Один из них ранен; его подбирает корейская девочка и приводит в свою деревню, где крестьяне его выхаживают; и солдат делает выбор — остаться среди них, вместе с ними. По крайней мере, так говорим мы: «выбор». Винавер говорит не совсем так: фактически перед нами не выбор, не обращение в другую веру и не дезертирство, а скорее постепенное *согласие*: солдат соглашается с открывающимся ему миром корейцев...» («О пьесе Мишеля Винавера "Сегодня, или Корейцы"', 1956). Много позже, в 1974-м, он попытался вновь воспользоваться словом *согласие*, рассказывая о своей поездке в Китай, — чтобы объяснить читателям «Монд», то есть *своему* миру¹, что он не «делает выбор» в пользу Китая (для объяснения такого выбора ему не хватало слишком многих данных), а, подобно винаверовскому солдату, молчаливо *одобряет* (это молчание он назвал «безвкусицей») то, что там вырабатывается. Это осталось почти непонятым: интеллектуальная публика требует делать *выбор*; надо было вернуться из Китая, как бык вылетает на окруженную людьми арену — разъяренным или же торжествующим.

Истина и утверждение

Порой он очень остро чувствует неудобство — в иной вечер, после целого дня работы, оно доходит даже до какого-то страха, — оттого что производимый им дискурс кажется двойственным, как бы превосходящим собственные цели: в самом деле, целью его дискурса не является истина, и однако же этот дискурс утвердителен. (Такую застенчивость он начал переживать очень рано; пытаясь перебороть ее — иначе ему пришлось бы перестать писать, — он внушает себе, что утвердителен не он сам, а язык. Ведь всяк согласится: нелепо же прибавлять к каждой фразе какую-нибудь фор-

¹ Название газеты «Монд» означает «Мир».

мулу неуверенности, как будто что-либо само возникшее из языка способно его поколебать.)

(Из-за того же чувства, что бы он ни писал, ему кажется, что это обидит кого-то из друзей — всякий раз иного, так это и идет по кругу.)

Атопия

Записан: я прописан, приписан к некоторому (интеллектуальному) месту, к некоторому кастовому (если не классовому) местожительству. Для борьбы с этим есть одна внутренняя доктрина — доктрина *атопии* (обиталища, дрейфующего по течению). Атопия сильнее утопии (утопия реактивна, тактична, литературна, она происходит из смысла и сама приводит его в движение).

Автономия

Загадочна и интересна та копия, которая отрывается от оригинала, одновременно и воспроизводит его, и выворачивает наизнанку; она может воспроизводить лишь выворачивая, нарушая бесконечную цепь подобий. Нынче вечером два официанта из кафе «Флора» идут выпить аперитив в кафе «Бонапарт»; один ухаживает за «дамой», а другой забыл противогриппозные свечи; в «Бонапарте» их обслуживает (подает перно и мартини) молодой официант — он-то на работе («Пardon, я не знал, что это ваша дама»): идет игра фамиллярных взаимоотражений, и тем не менее роли по необходимости разделены. Можно привести множество примеров такого неизменно чарующего *отражения*: парикмахер идет стричься, чистильщик обуви (в Марокко) дает чистить свою обувь, кухарка готовит себе поесть, актер в свой свободный день идет в театр, кинорежиссер смотрит фильмы, писатель читает книги; м-ль М., пожилая машинистка, не может написать без пометки слово «помарка»; сводник М. не может найти, кто бы подыскал ему (для его собственных нужд) тех, кого он поставляет своим клиентам, и т. д. Все это — *автономия*: некая операция

странным (комичным и плоским) образом начинает, подобно глазу, косить сама на себя; нечто вроде анаграммы, наложение с инверсией, слипание уровней.

Прицепной вагончик

Раньше между Байонной и Биаритцем ходил белый трамвай; летом к нему прицепляли открытый вагончик без купе. Вот радость — всем хотелось сесть в него: всю дорогу вокруг был простор, знай наслаждайся панорамой, движением, свежим воздухом. Теперь ни прицепного вагончика, ни самого трамвая больше нет, и поездка в Биаритц — скучный труд. Это рассказано не затем, чтобы мифически приукрасить прошлое или же, сожалея якобы о трамвае, выразить сожаление об ушедшей юности. Это к тому, что быт не имеет истории — он не эволюционирует; когда какое-то удовольствие пропадает, то пропадает навсегда, ничем не заменимое. Появляются другие удовольствия, но они ничего не заменяют. *В удовольствиях нет прогресса* — одни лишь изменения.

Когда я играл в салки...

Когда я играл в салки¹ в Люксембургском саду, то главным удовольствием для меня было не провоцировать дерзко противника, чтобы он меня осалил, а вызволять из плена уже осаленных — в результате обе команды вновь приходили в движение, и игра начиналась с нуля.

В великой игре речевых сил мы тоже играем в салки: один язык властен над другим лишь временно; стоит выступить какому-то третьему, как нападающий вынужден отойти; в конфликте риторик победа всегда достается *третьему языку*. Дело этого языка — вызволять пленников, рассеивать означаемые и догматы. В логосфере действует тот же закон, что и в салках — *язык на язык*, и так до бесконечности. С этим связаны и другие образы — игра в «го-

¹ Имеется в виду jeu des barres — старинная французская игра, при которой игроки из двух команд по особым правилам «берут в плен» друг друга.

рячую руку»¹ (рука на руку: если третья повторно, то это уже не та же самая), игра в «камень, ножницы, бумагу», луковица, у которой сто одежек и никакого ядра. Отличие не должно быть оплачено никакой подчиненностью — ни за кем нет последнего слова.

Имена собственные

В детстве на слуху у него подолгу были имена старинной байоннской буржуазии, которые целый день повторяла его бабушка, увлеченная провинциальной светской жизнью. Имена эти были сугубо французскими и, в рамках этого кода, зачастую оригинальными; из них образовалась целая гирлянда означающих, странно звучащих для моего слуха (недаром я так хорошо их помню — отчего же?): г-жи Лебёф, Барбе-Массен, Деле, Вульгр, Пок, Леон, Фруасс, де Сен-Пасту, Пишоно, Пуамиро, Новион, Пюшюлю, Шанталь, Лакап, Анрике, Лабруш, де Лаборд, Дидон, де Линьероль, Гаранс. Как можно быть влюбленным в имена собственные? Тут вовсе не было метонимии: эти дамы не вызывали никакого желания и вообще не отличались изяществом. И однако же я не могу читать какой-нибудь роман или мемуары без этого специфического наслаждения (читая г-жу де Жанлис², с интересом слежу за фамилиями старинной аристократии). Нужна не просто лингвистика имен собственных, но и их эротика; подобно голосу или запаху, имя образует конечную точку томления — желание и смерть, «последний вздох, остающийся от вещей», по словам одного писателя прошлого века.

О глупости я в праве...

Из музыкальной игры, которую он каждую неделю слушает по «Франс-мюзик» и которая кажется ему «глупой», он извлекает следующее наблюдение: глупость — это, должно быть, такое плотно-неделимое ядро, что-то *первичное*; ее никак нельзя научно раз-

¹ Игра, где надо с закрытыми глазами угадать, кто прикоснулся к твоей руке.

² Французская писательница (1746—1830).

ложить (будь возможен научный анализ глупости, все телевидение бы рухнуло). Что же это такое? Какое-то зрелище, эстетический вымысел, а может, фантазм? Может, нам хочется самим проникнуть в эту картину? Это красиво, удушливо, странно; так что о глупости я вправе сказать, в общем, только одно — *что она меня зачаровывает*. Зачарованность — именно таково, должно быть, чувство, которое внушает мне глупость (если называть ее по имени): она *сжимает* меня (она неподатлива, ничто ее не пленит, она сильнее нас в игре в «горячую руку»).

Любовь к идее

Одно время он был увлечен бинаризмом; бинаризм составлял для него настоящий предмет любви. Ему казалось, что применением этой идеи нет конца. То, что все можно высказать *с помощью одной лишь отличия*, вызывало у него какую-то радость, вновь и вновь удивляло.

В интеллектуальной жизни многое устроено так же, как в жизни любовной, и в бинаризме ему нравилась особая фигура. Позднее он обнаружил ту же самую фигуру в противопоставлении положительных и отрицательных ценностей. Должно быть, семиология (в его сознании) отклонилась от курса прежде всего благодаря принципу наслаждения: отказавшись от бинаризма, семиология стала ему уже мало интересна.

Буржуазная барышня

В разгар политических волнений¹ он играет на пианино и рисует акварели — сплошные псевдозанятия буржуазной барышни XIX века. — Но посмотрим с другой стороны: а что в практике буржуазной барышни тех времен выходило за рамки ее женского и классового положения? В чем была утопичность этой практики? Барышня производила бесполезно-тупо, для себя самой, но все же *производила*: такая была у нее форма траты.

¹ Очевидно, подразумеваются события мая 1968 года.

Любитель

Любитель (занимающийся живописью, музыкой, спортом, наукой без стремления к мастерству и без состязательности) продлевает свое наслаждение (*amator* — тот, кто знает, любит да любит); он никоим образом не герой (творчества, исполнения); он *даром* (бесцельно) располагается в означаемом — в непосредственно-окончательном материале музыки или живописи; в его практике обычно не содержится никакого *рубато* (когда объект похищается ради его атрибута); он является — или, возможно, будет — контрбуржуазным художником.

За что Брехт упрекает Р.Б.

Р.Б. все время старается как-то *ограничить* политику. Разве он не знает, что написано у Брехта словно специально для него?

«Допустим, я хочу жить так, чтобы политики было поменьше. Это значит, что я не хочу быть субъектом политики. Но я вовсе не хочу побольше быть объектом политики. Однако приходится быть либо объектом, либо субъектом политики; иного не дано; нечего и думать о том, чтобы не быть ни тем, ни другим или же и тем и другим сразу; оттого я по необходимости должен заниматься политикой и даже не могу сам определять, как много мне ею заниматься. Тем самым вполне возможно, что мне придется посвятить политике — а то и принести ей в жертву — всю свою жизнь» («Социально-политические сочинения»).

Его место (его *среда*) — язык: здесь он приемлет и не приемлет, здесь его тело *терпит* или *не терпит*. Так что же: жертвовать своей языковой жизнью ради политического дискурса? Он согласен быть *субъектом*, но не *говорителем* политики (*говоритель* — это тот, кто изрекает ее дискурс, излагает и одновременно вменяет, подписывает). Именно потому, что ему не удастся отделить политическую реальность от всеобщего-повторяющегося дискурса, политика и вызывает у него отторжение. Но он хотя бы может превратить это

отторжение в *политический* смысл того, что он пишет: он как бы служит историческим свидетелем противоречия, в котором находится *чувствительный, жадный и безмолвный* (эти слова не следует разделять) субъект политики.

Политический дискурс не единственный, который повторяется, делается всеобщим и изнашивается; где бы ни произошла дискурсивная мутация, там сразу же возникает и догма со своей изнурительной чередой застывших фраз. Это явление кажется ему особенно нестерпимым в случае политического дискурса — просто потому, что здесь повторение доходит до *предела*: поскольку политика выдает себя за основополагающую науку о реальности, то мы фантатически наделяем ее высшим могуществом, властью подавлять язык, сводить всякое красноречие к его реальному содержанию. А раз так, то как же терпеть без скорби, когда политика сама

встает в ряд языков и оборачивается Лепетом? (Чтобы политический дискурс не был вовлечен в повторение, нужны особые условия: либо он сам создает новый тип дискурсивности (таков случай Маркса); либо, скромнее, автор простым *пониманием* языка — изучая его специфические эффекты, — вырабатывает одновременно и строгий и вольный политический дискурс, признает его эстетически отмеченную особость, как бы заново изобретает и варьирует уже сказанное ранее; таков случай Брехта в «Социально-политических сочинениях»; либо, наконец, политика, достигнув темной, почти запредельной глубины, *таряжает* и трансформирует само вещество языка — таков случай Текста, например в «Законах»¹).

Шантаж теорией

Многие из авангардных (еще не опубликованных) текстов отличаются *неопределенностью*: как судить о них, как их запомнить, как предсказать им какое-либо близкое или далекое будущее? То ли они симпатичны — то ли они скучны? Ясно лишь одно их достоинство, на уровне замысла: они стараются обслуживать теорию. Однако это

¹ Роман Ф. Соллерса (1972).

достоинство представляет собой *также* и шантаж (шантаж теорией): любите меня, берегите меня, защищайте меня, ведь я соответствую теории, которой вы требуете; разве делаю я не то же самое, что и Арто, Кейдж и др.? — Но ведь Арто — это не просто «авангард», это *также* и образец письма; у Кейджа *также* есть и своя прелесть... — Но ведь именно эти качества и не признаются теорией, порой даже прямо отвергаются ею. Согласуйте же свой вкус со своими идеями, и т. д. (*Сцена продолжается до бесконечности.*)

Чарли

В детстве он не особенно любил фильмы Чарли Чаплина; лишь позднее, не заблуждаясь насчет его путаной и вялой идеологии (Му, 586, I), он начал находить своеобразную прелесть в этом искусстве, одновременно очень популярном (в ту пору) и очень хитрым; то было *сложносоставное* искусство, задевавшее вскользь несколько разных вкусов и языков. Подобные художники доставляют абсолютную радость, так как являют образ культуры дифференцированной и одновременно коллективной — множественной. И этот образ функционирует как третий, субверсивный элемент оппозиции, в которой мы замкнуты: массовая *или* высокая культура.

Полнота образа в кино

Сопrotивление по отношению к кино: в нем само означающее по определению гладко, какова бы ни была риторика планов; это неизбежно континуум образов; пленка (удачное название: как будто сплошное кожное покрытие) *тянется* непрерывной болтливой лентой — на ней по определению нет места для фрагмента, хайку. Законы изобразительности (наподобие обязательных категорий языка) требуют принимать все: если по снегу идет человек, то еще прежде чем он станет что-то значить, он уже явлен мне целиком; напротив того, в случае письма я не обязан видеть, какой формы

ногти у героя, — зато Текст, когда ему этого хочется, говорит мне, да еще с какой силой, о длинных ногтях Гёльдерлина. (Едва написанные, эти слова кажутся мне признанием воображаемого: следовало бы говорить их как некую мечтательную речь, пытающуюся выяснить причину моих сопротивлений и желаний; к сожалению, я обречен на утвердительность — во французском (да, наверно, и в любом другом) языке нет такого грамматического наклонения, которым *слегка* (наше условное наклонение слишком тяжеловесно) выражалось бы даже не умопытательное сомнение, а ценность, пытающаяся стать теорией.)

Концовки

В «Мифологиях» политика нередко звучит в финальной фразе (например: «Таким образом, «красивые картины» «Затерянного континента» не могут быть невинны: отнюдь не невинное дело — *затерять* континент, который как раз нашел себя в Бандунге»)¹. Такого рода концовки выполняют, по-видимому, тройную функцию: риторическую (декоративное завершение картины), сигнальную (тематический анализ в последний момент оказывается включен в ангажированный проект) и экономическую (вместо политических рассуждений делается попытка обойтись легким эллипсисом; возможно, впрочем, что такой эллипсис — способ не-принужденно обойтись без *самоочевидного* логического доказательства). В «Мишле» вся идеология Мишле коротко изложена на одной (первой) странице. Р.Б. и сохраняет и устраняет политический социализм: сохраняет его в форме подписи, устраняет в форме скуки.

Совмещение

Записываю на магнитофон свою игру на пианино; сначала просто любопытно *услышать себя*; но очень скоро я перестаю слышать себя — слышу, как ни претенциозно это может показаться, *непо-*

¹ Ролан Барт, *Мифологии*, М., изд-во им. Сабашниковых, 1996, с. 206.

средственное присутствие Баха и Шумана, материальность их музыки в чистом виде; поскольку исполняю я сам, то особенности исполнения теряют всякую значимость; зато, парадоксальным образом, если я слушаю Рихтера или Горовица, то на ум мне приходит множество прилагательных — я слушаю именно их, а не Баха или Шумана. — Что же тут происходит? Когда я слушаю, *как я играл*, — после первой трезвой самооценки, когда я одну за другой отмечаю сделанные мною ошибки, — то получается своеобразное и редкое совмещение: прошлое время игры совмещается с настоящим временем прослушивания, и при таком совмещении всякие комментарии отменяются; остается одна лишь музыка (но, разумеется, вовсе не «истина» текста, как будто бы я открыл «настоящего» Шумана или Баха).

Сходным образом, когда я делаю вид, что пишу о написанном мною прежде, то имеет место такая же отмена, а не истина. Я не пытаюсь поставить свои нынешние формулировки на службу своей прошлой истине (при классическом режиме письма подобное усилие освящалось бы как *доподлинность*), отказываюсь изнурительно гоняться за воссозданием какой-то части прежнего себя самого, не стремлюсь себя *реставрировать* (как говорят о реставрации памятника). Я не говорю: «буду описывать себя», — а говорю: «пишу текст и называю его Р.Б.». Обхожусь без подражания (описания) и уверяюсь одной лишь номинации. Я же знаю, что *в поле субъекта нет референта!* Биографический или текстуальный факт отменяется в означаемом, поскольку непосредственно с ним *совмещается*: когда я пишу о себе, то осуществляю ту самую экстремальную операцию, посредством которой Бальзак в «Сарразине» «совмещал» кастрацию и кастрированность; я сам себе символ, сам являюсь происходящей со мною историей; двигаясь на свободном ходу в языке, мне не с чем себя сравнивать, и при таком движении активное «я» [je], это местоимение воображаемого, оказывается *неуместным*; символическое становится в буквальном смысле *непосредственным* — это главная опасность для жизни субъекта; писать о себе самом может показаться претенциозной затеей, но вместе

с тем это и простая идея — простая, как мысль о самоубийстве. Однажды от праздного любопытства я заглянул в «И-цзин»¹, посмотреть, что он скажет о моей затее. Попалась гексаграмма 29: «Кхань», «The Perilous Chasm»²: опасность! пропасть! бездна! (работа во власти магии — под угрозой).

Сравнение — тоже доказательство³

Он строго и вместе с тем метафорично, буквально и неточно применяет лингвистику для описания какого-нибудь далекого от нее объекта — например, садовской эротики (SFL, 1061, II), что позволяет ему говорить о *садовской грамматике*. Точно так же он прилагает лингвистическую систему (*парадигма/синтагма*) к системе стилистической и классифицирует авторские поправки по двум осям бумажного листа (NEC, 1379, II); точно так же он с удовольствием проводит соответствия между понятиями Фурье и жанрами средневековой риторики (*краткий очерк* и *ars minor*⁴, SFL, 1106, II). Он ничего не выдумывает и даже не комбинирует, а просто переносит: для него сравнение — тоже доказательство; ему доставляет удовольствие *смещать* объект с помощью воображения скорее гомологического, чем метафорического (сравниваются системы, а не образы); например, говоря о Мишле, он делает с ним то же самое, что, по его словам, сам Мишле делал с историческим материалом, — действует методом тотального скольжения, словно ласково гладит (Mi, 262, I).

Иногда он сам себя переводит, дублирует одну фразу другой (например: «А если бы мне нравилось, когда меня просят? Если бы у меня был какой-то материнский аппетит?» PIT, 1507, II). Он словно пытается кратко резюмировать сам себя и никак не может это закончить, нагромождая одно резюме на другое и не зная, которое лучше.

¹ Сборник древнекитайских текстов.

² Опасная пропасть (англ.).

³ Подразумевается французская пословица «Comparaison n'est pas raison», утверждающая прямо противоположное: «Сравнение — не доказательство».

⁴ Малое искусство (лат.).

Истина и сгущение

«Истина — в плотности» — пишет По («Эврика»)¹. Следовательно, тот, кто не любит плотности, закрывает для себя и этику истины; он оставляет слово, предложение, идею, как только они *загустевают*² и затвердевают, становясь *стереотипом* (*stéréos* означает «твердый»).

Современник чего?

Маркс: «Подобно тому как народы древности переживали свою предысторию в воображении, в мифологии, мы, немцы, пережили нашу после-историю в мышлении, в философии. Мы — философы-современники настоящего, не будучи его историческими современниками». Точно так же и я лишь воображаемый современник моего собственного настоящего — его языков, утопий, систем (то есть фикций), в общем, его мифологии или философии, но не истории; я живу лишь в пляшущем *фантасмагорическом* отсвете этой истории.

Двусмысленная похвала договору

Первый образ *договора* (контракта) был у него, в общем, объективным: согласно контракту функционируют знак, язык, повествование, все общество в целом, а поскольку этот договор чаще всего замаскирован, то работа критика состоит в том, чтобы распутать все нагромождение причин, алиби, видимостей, вообще всякой социальной *естественности*, и сделать явным тот регламентированный обмен, на котором зиждутся движение смысла и наша коллективная жизнь. Однако на другом уровне договор оказывается дурным объектом: это буржуазная ценность, в которой просто легализуется своеобразный закон экономического возмездия: *ты*

¹ Игра слов: фр. *consistance* и англ. *consistency* объединяют значения физической «плотности, густоты» и логической «последовательности, непротиворечивости».

² Вновь игра слов: *prendre* может означать и «густеть» и «укореняться, получать признание».

мне, я тебе, говорит буржуазный Договор; а потому в похвалах Счету и Прибыли следует читать Низость и Мелочность. В то же время, уже на третьем уровне, договор все время желанен, как справедливость наконец ставшего «правильным» мира: отсюда любовь к договору в отношениях между людьми, сугубо успокоительное чувство, когда договор может быть заключен, нелюбовь получать безответные дары и т. д. В этом пункте — поскольку в игру здесь прямо включается тело — образцом нормального договора является договор Проституции. Ведь этот договор, объявляемый аморальным во всех обществах и при любых режимах (кроме очень архаических), фактически освобождает от того, что можно назвать *воображаемыми затруднениями* обмена: что мне думать о желаниях другого, о том, как он воспринимает меня? При договоре это головокружение устраняется: по сути, это единственная позиция, на которой может удержаться субъект, не впадая ни в один из равно отвратительных образов: образ «эгоиста» (который берет, не задумываясь о том, чтобы нечто дать) и образ «святого» (который дает и не позволяет себе чего-либо просить): тем самым дискурс договора избегает двух видов полноты; он позволяет соблюсти золотое правило всякого жилища, которое мне удалось различить в интерьере коридора Сикидай¹: «Никакого желания-схватить и в то же время никакого жертвования» (EpS, 823, II).

Не в такт

Его мечта (тайная?) — перенести в социалистическое общество некоторые из *преlestей* (не говорю — ценностей) буржуазного быта (таковые есть — по крайней мере, были кое-какие); это то, что он называет *не в такт*. Такой мечте противостоит призрак Тотальности, требующий осуждать буржуазность *целиком*, чтобы любая отлучка Означающего каралась бы как поход в дурное место, откуда возвращаешься оскверненным.

¹ Японский интерьер, снимок которого приведен в книге Барта «Империя знаков» (1970).

А что, если буржуазной культурой (деформированной) можно было бы наслаждаться как экзотикой?

Мое тело существует...

Обычно мое тело существует для меня лишь в двух формах — мигрени и чувственных удовольствий. Не то и другое — не в каком-то неслыханном масштабе, а, напротив, во вполне умеренном, легкодоступном или же излечимом, и в обоих случаях я как бы решаюсь отказаться от образов телесной славы или телесного проклятия. Мигрень — всего лишь первая ступень телесного недуга, а чувственные удовольствия обычно рассматриваются лишь как излишки наслаждения.

Другими словами, мое тело — не герой. Легкость и диффузность недуга и удовольствия (мигрень тоже иной раз *ласкает* меня) мешают телу превратиться в какое-то чужое, галлюцинаторное место, где заложены резкие трансгрессивные стремления; мигрень (слово, которым я довольно неточно называю обычную головную боль) и чувственное удовольствие — это просто два телесных самоощущения, призванные индивидуализировать мое тело, но не окружать его ореолом какой-либо опасности: мое тело мало театрально по отношению к себе.

Множественное тело

«Которое тело? Ведь у нас их несколько» (P/T, 1502, II). У меня есть тело пищеварения, тело тошноты, тело мигрени и так далее; тело чувственное, мышечное (рука писателя), гуморальное, а в особенности *эмотивное* — которое то волнуется и движется, то сжимается, ликует или страшится, при том что ничего этого внешне не заметно. С другой стороны, меня пленяет и чарует тело социальное, мифологическое, искусственное (у японских трансвеститов) и проституируемое (у актера). А кроме этих публичных (литературно-письменных) тел, у меня есть еще и два, так

сказать, локальных тела — парижское (подвижное, утомленное) и деревенское (покойное, тяжелое).

Косточка

Вот что я однажды сделал со своим телом:

В 1945 году в Лейзине, чтобы произвести экстраплевральный пневмоторакс¹, мне удалили кусок ребра, который затем торжественно и вручили мне, завернутым в медицинскую марлю (тем самым врачи — они были, правда, швейцарцами — признавали, что *мое тело принадлежит мне*, даже если мне его возвращают в расчлененном виде; я владелец своих костей, как в жизни, так и в смерти). Я долго хранил в ящике секретера этот кусочек себя самого, этакий костистый пенис, похожий на косточку от бараньей отбивной, и не знал что с ним делать; избавиться от него я не решался, боясь покуситься тем самым на собственную личность, и он совершенно бесполезно валялся в секретере среди других «ценных» вещей, таких как старые ключи, школьный дневник, перламутровая бальная записная книжка и футлярчик для карт из розовой тафты, принадлежавшие моей бабушке Б. Но вот однажды, поняв, что назначение таких ящиков — смягчить, сделать привычной смерть вещей, выдержав их в особом благоговейном хранилище пыльных реликвий, где с ними обращаются как с живыми и дают время для унылой агонии, — но все-таки не в силах выкинуть эту свою частицу в общий мусорный бак, я, словно романтически развеивая собственный прах, сбросил косточку вместе с марлей прямо с балкона нашего дома, на улицу Сервандони, где ее, должно быть, обнюхивал какой-нибудь пес.

¹ Род операции на легких — вдувание воздуха или азота в пораженную зону легкого.

Куда вывезет кривая имаго

В свое время профессор Сорбонны Р.П.¹ считал меня самозванцем. А вот Т.Д. принимает меня за профессора Сорбонны. (Удивляет и будоражит не множественность мнений, а их противоположность; впору воскликнуть «ну, это уж слишком!») — Это было бы сугубо структурное (или трагическое) наслаждение.)

Парные слова-ценности

Насколько известно, в некоторых языках бывают энантиосемы — слова, одинаковые по форме и противоположные по смыслу. Так и у него какое-нибудь слово может без всякого предупреждения обернуться то хорошим, то дурным: «буржуазия» хороша, поскольку ее рассматривают исторически, в процессе прогрессивного подъема; но в качестве имущего класса она становится дурной. Хорошо еще, что иногда сам язык заставляет слово двоиться и ветвиться: так, слово «структура», поначалу положительная ценность, было дискредитировано, когда выяснилось, что слишком многие понимают его как неподвижную форму («план», «схему», «модель»); к счастью, тут подоспело слово «структурирование», которое и пришло ему на смену, подразумевая особо сильную ценность — *делание*, перверсивную («бесцельную») трату. Точно так же, в случае более специальном, положительной ценностью обладает не *эротика*, а *эротизация*. Эротизация — это производство эротики, легкое, диффузное, неуловимое как ртуть; она циркулирует, нигде не застывая; многолико-подвижный флирт связывает субъекта со всем тем, что проходит мимо, на миг как бы захватывает, а потом отпускает, уступая место чему-то другому (а сверх того, столь переменчивый пейзаж еще и пересекается, рассекается моментом внезапной неподвижности — это любовь).

¹ Раймон Пикар, автор памфлета «Новая критика или новое самозванство?» (1965).

Двузначность «грубости»

Слово «грубость» [crudité] равно применимо и к пище («сырая пища») и к речи («непристойные слова»). В этой «удачной» амфиболии он находит повод вновь вернуться к своей старой проблеме — проблеме *естественности*.

В сфере языка реальная денотация достигается только сексуальным языком Сада (*SFL*, 1136, II); во всех прочих случаях это не более чем лингвистический артефакт; при этом она позволяет фантазматически воображать чистую, идеальную, надежную *естественность* языка, чему в сфере пищи соответствуют сырые мясо и овощи — такой же чистый образ Природы. Но в таком адамическом состоянии пищи и слов *невозможно удерживаться*: сырая грубость немедленно включается в систему как знак себя самой: грубый язык — это язык порнографический (истерически имитирующий любовное наслаждение), а сырые закуски представляют собой либо мифологические ценности, включенные в цивилизованный обед, либо эстетское украшение блюд японской кухни. Так «грубость» включается в ненавистный разряд псевдоприродного; отсюда — сугубое отвращение к грубым словам и сырому мясу.

Разложить/разрушить

Допустим, что сегодня исторической задачей интеллектуала (или писателя) является поддерживать и подчеркивать *разложение* буржуазного сознания. В таком случае надо точно следовать этому образу: то есть мы намеренно делаем вид, будто остаемся внутри этого сознания и изнутри его расстраиваем, разрываем, разваливаем, словно размоченный кусок сахара. Тем самым *разложение* противоположно *разрушению*: чтобы *разрушить* буржуазное сознание, нужно быть вне его, а такая внеположность возможна лишь в революционной ситуации. В Китае классовое сознание сегодня разрушается, а не разлагается; в других же местах (здесь и теперь) *разрушение* в конечном счете может означать лишь воссоздание тако-

го места речи, которое отличалось бы единственно своей внеположностью; внеположный и неподвижный — именно таков догматический язык. То есть для разрушения нужно суметь совершить скачок. Но куда же? В какой язык? В какое место спокойной совети и самообмана? А вот при разложении я иду на то, чтобы сопрождать это разложение, самому постепенно разлагаться; я отхожу чуть в сторону, зацепляюсь и тяну за собой.

Богиня Г.

Мы все время недооцениваем силу наслаждения, которой обладает перверсия (в данном случае — силу двух «г», гомосексуализма и зашиши). Закон, Докса и Наука не желают понять, что перверсия просто-напросто *приносит счастье*; еще точнее, она дает *прибавку* — я становлюсь более чувствителен, более восприимчив, более разговорчив, более рассеян и т. д., и вот в этом-то «более» и заключается отличие (а значит, и Текст жизни, жизнь как текст). А потому это настоящая богиня, к которой можно звать, у которой можно просить заступничества.

Друзья

Он подбирает определение встреченному у Ницше понятию «моральности» (моральность тела у древних греков), в отличие от морали; но концептуализировать не удастся, можно только описать некое поле действия, *топику*. Для него очевидно, что это область дружбы, или даже (поскольку из-за школьной латыни это слово какое-то жесткое и ханжеское) область друзей (говоря о них, я все время вынужден брать их и себя самого в нашей житейской слушности — то есть отличности). В этом пространстве *культурных* эффектов он находит практическую реализацию того нового субъекта, для которого сейчас пытаются создать теорию: друзья образуют единую сеть, и каждому из них приходится воспринимать себя как *внешнего/внутреннего*, каждая беседа ставит перед ним во-

прос о его гетеротопичности: где мое место среди чужих желаний? Как дела с желанием у меня самого? Множество перипетий, через которые проходит дружба, задают мне этот вопрос. И вот так пишется изо дня в день пылкий, магический текст, которому никогда не будет конца, — сияющий образ освобожденной Книги.

Подобно тому как запах фиалок или вкус чая — оба, казалось бы, столь особенные, неподражаемые, *невыразимые* — разлагаются на составные элементы, сложное сочетание которых и образует все своеобразие данного вещества, так и ему казалось, что идентичность каждого из друзей, то, чем тот ему любезен, обусловлено тщательно дозированным и оттого совершенно оригинальным сочетанием черточек, составляющих день за днем, в ходе быстро текущих сцен. Так каждый развешивал перед ним великолепную мизансцену своей оригинальности.

В старинной литературе иногда встречается такое на первый взгляд глупое выражение: *религия дружбы* (верность, героизм, вне-сексуальность). Поскольку же от религии нынче осталось одно лишь обаяние обряда, то он любил соблюдать мелкие ритуалы дружбы: отмечать с другом окончание какого-нибудь труда, устранение какой-нибудь заботы. Торжество делает событие более ценным, сообщает ему бесполезную избыточность, перверсивное наслаждение. Так и этот вот фрагмент магическим образом оказался написан последним, после всех остальных, наподобие посвящения (3 сентября 1974 года).

О дружбе надо стараться говорить как о чистой *топике*: это выводит меня из сферы аффектов, которую не высказать без *стеснения*, ибо она принадлежит к воображаемому (собственно, по своей стеснительности я и вижу, что где-то совсем близко — «горячо» — и мое воображаемое).

Привилегированные отношения

Он не стремился к эксклюзивным отношениям (с обладанием, ревностью, сценами), не стремился и к отношениям общинным,

как со всеми; а хотелось ему всегда привилегированных отношений, отмеченных каким-то осязательным отличием, какой-то такой совершенно индивидуальной модуляцией чувства, словно ни с чем не сравнимая фактура голоса. Парадоксально, но ему казалось вполне возможным иметь такие привилегии; тем самым сфера со многими — чтобы у всех были привилегии; тем самым сфера дружества заполнялась дуальными связями (заставляя тратить много времени — ведь с каждым другом надо встречаться отдельно; неудобно бывать в группе, в компании, на рауте). То есть он искал множественности вне равенства, вне без-различия.

Трансгрессия трансгрессии

Политическое освобождение сексуальности: это двойная трансгрессия — вторжение политического в сексуальное и наоборот. Но это еще что: а вот представим-ка себе, что в открытую, признанную, обследованную и освобожденную таким образом область политико-сексуального вводится еще и... *чуть-чуть сентиментальности*; вот это, пожалуй, будет *окончательная* трансгрессия, трансгрессия самой трансгрессии. Ибо в конечном счете к нам вернулась бы *любовь* — только на *другое место*.

Вторая и дальнейшие ступени

Я пишу — это первая ступень языка. Потом я пишу, что я пишу, — это его вторая ступень. (Еще у Паскаля: «Хотел записать ускользнувшую мысль; вместо этого пишу, что она ускользнула».) Сегодня мы в огромных количествах пользуемся этой второй ступенью. Наш интеллектуальный труд — это во многом подозрительность к любому высказыванию, где мы вскрываем многоступенчатую иерархию; такая иерархия бесконечна, и для этой бездонной пропасти, разверзающейся под каждым словом, для этого языкового безумия у нас есть ученое название — *акт высказывания* (мы разрезаем эту бездну *прежде всего* по тактической причине: чтобы пре-

одолеть самодовольство своих высказываний, надменность своей науки).

Вторая ступень — это еще и особый образ жизни. Достаточно отойти на шаг от какого-нибудь слова, зрелища, тела, чтобы полностью переменялось наше вкусовое отношение к ним, смысл, который мы могли бы им придать. Бывают эротика и эстетика второй ступени (например, китч). Мы можем даже стать маньяками второй ступени — полностью отказаться от денотации, спонтанного лепета, невинного повторения одних и тех же фраз, соглашаясь терпеть лишь те языки, которые хоть немного демонстрируют способность к отрыву: пародию, амфиологию, скрытую цитацию. Становясь самосознательным, язык начинает все раздвигать. Но лишь при одном условии: если делает это *до бесконечности*. Ведь если я остановлюсь на второй ступени, то меня по праву можно будет упрекнуть в интеллектуализме (в чем буддизм обвиняет всякое простое размышление); а вот если я уберу любые ограничители (вроде рассудка, науки, морали) и отпущу акт высказывания на *свободный ход*, то тем самым позволю ему бесконечно отрывать от себя самого, упразднив *спокойную совесть языка*.

В эту игру ступеней втянут любой дискурс. Ее можно назвать *бафмологией*. Неологизм здесь уместен; ведь мы подходим к идее новой науки — науки об иерархии речевых уровней. То будет совершенно неслыханная наука, ибо в ней потеряют устойчивость привычные инстанции языкового выражения, чтения и слушания («истина», «реальность», «искренность»); ее принципом станет рывок, она будет перешагивать одним прыжком через любое *выражение*.

Денотация как истина языка

Бувар и Пекюше в фалезской аптеке смачивают водой пасту из ююбы: «Она приняла вид сальной пленки, что говорило [dénottait] о наличии желатина».

Денотация — это как бы научный миф, миф об «истинном»

состоянии языка, как будто в каждой фразе содержится ее этимон (первоначало и истинная сущность). Итак, двойное понятие *денотация/коннотация* значимо лишь в плане истины. Всякий раз, когда мне нужно испытать (демистифицировать) некоторое сообщение, я подвергаю его действию какой-то внешней инстанции и довожу до состояния малопривлекательной пленки, которая и есть его истинный субстрат. То есть данная оппозиция пригодна лишь в рамках критической операции, аналогичной химическому опыту анализа: всякий раз, когда я верю в истину, мне нужна и денотация.

Его голос

(Речь не идет ни о чьем голосе. — Да нет же! Речь идет (всегда) именно о чьем-то голосе.) Я пытаюсь шаг за шагом *передать* его голос. Пробую метод прилагательных: гибкий, хрупкий, юношеский, надломленный? Нет, это не совсем то; скорее *сверхвоспитанный*, с каким-то английским вкусовым оттенком. А вот тот, другой, — он краткий? Да, только надо продолжить: в своей краткости он выказывал не столько искажение (гримасу) тела, вновь овладевающего собой и восстанавливающего равновесие, сколько, напротив, изнуряющий упадок безязыкого субъекта, являющего опасность афазии, быющего с нею; в отличие от первого, то был голос *без риторики* (но не лишенный нежности). Для каждого из этих голосов надо бы подыскать верную метафору — ту, что, однажды встреченная, пленяет вас навсегда; но я ничего не нахожу, так велик разрыв между словами, взятыми из культуры, и этим странным (только ли звуковым?) существом, которое я на миг восстанавливаю в слуховой памяти. Мое бессилие вызвано тем, что голос всегда уже умер, и мы лишь отчаянно отрицаем очевидное, когда зовем его живым; этой невозвратимой утрате мы даем имя *модуляции*: модуляция — это голос, поскольку он всегда уже миновал, умолк. Отсюда ясно, что такое *описание*: оно силится передать смертную особость предмета, делая вид (обратная иллюзия), что считает, же-

лает видеть его живым: «описать как живого» значит «видеть мертвым». Орудием такой иллюзии служит имя прилагательное; что бы оно ни говорило, но уже в силу своего описательного характера прилагательное всегда есть похоронная принадлежность.

Выделить

Выделение — основной жест классического искусства. Художник «выделяет» какую-то черту или тень, если надо увеличивает ее, превращает наоборот и строит на ней свое произведение; даже если это произведение гладко-незначительное или природное (объект Дюшана, монохромная поверхность) — поскольку оно, хотим мы или нет, выступает из своего физического контекста (стены, улицы), то оно неизбежно и освящается как произведение. В этом искусство противоположно социологическим, филологическим и политическим наукам, которые все время *интегрируют* выделяемые ими объекты (да и выделяют-то их лишь затем, чтобы интегрировать). Таким образом, искусство никогда не является параноидальным, зато всегда — перверсивно-фетишистским.

Диалектики

Все как будто говорит о том, что дискурс развивается по двучленной диалектике: расхожее мнение — и противоположное ему, Докса — и соответствующий ей парадокс, стереотип — новация, утомление — освежение, приятное — неприятное: *нравится/не нравится*. Такая бинарная диалектика — не что иное, как диалектика смысла (*маркированное/немаркированное*) и фрейдовской игры Fort/Da; диалектика ценности.

Однако верно ли это? У него намечается, пытается высказать себя иная диалектика: в его глазах противоречие двух членов отступает перед открытием третьего, представляющего собой не синтез, а *отправную точку*; все возвращается, но возвращается как Фикция, то есть на новом витке спирали.

Множественность, отличие, конфликт

Он нередко прибегает к философии так называемого *плюрализма*. Кто знает, может быть, это настойчивое утверждение множественности есть своеобразное отрицание половой двойственности? Различие полов не должно быть законом Природы; а значит, надо разлагать противопоставления и парадигмы, делать так, чтобы и смыслов и полов было много; смысл (в теории Текста) движется в сторону множественности и рассеяния, а пол больше не включается ни в какую типологию (есть, например, только *разные виды* гомосексуализма, их множественность не поддается никакому уютявшемуся, центрированному дискурсу, так что о них и говорить-то чуть ли не бесполезно). Так же и *отличие* — слово настойчиво повторяемое и превозносимое — ценно прежде всего тем, что позволяет избежать или преодолеть конфликт. Конфликт сексуален, семантивен — отличие множественно, чувственно и текстуально; смысл и пол суть конститутивно-конститутивные принципы — а в отличии осуществляются распыление, рассеяние, мерцание; при истолковании мира и человеческого субъекта надо находить не оппозиции, а моменты перехлеста, наложения, перетекания, плавного перехода, сдвига, отстранения.

По словам Фрейда («Моисей»), немного отличия ведет к расизму. А много отличий неизбежно удаляют от него. Сколько ни стремись к равенству, демократии, массовому обществу — все эти усилия не позволят изгнать «минимальное отличие», зачаток расовой нетерпимости. Нет, следует неустанно стремиться к множественности, к утончению оттенков.

Вкус к делению

Вкус к делению: частицам, миниатюрам, отдельным контурам, блестящим деталям (таков, в изложении Бодлера, эффект гашиша), к полевым видам, окнам, хайку, линии, письму, фрагменту,

фотографии, сцене в итальянском стиле — одним словом, не то артикулированность семантики, не то набор предметов фетишизма, на выбор. Такой вкус объявлен прогрессивным: искусство возвышающихся классов действует приемами рамки (Брехт, Дидро, Эйзенштейн).

У пианистов постановка пальцев...

У пианистов «постановка пальцев» означает вовсе не какой-то эффект эlegantности и деликатности (он называется «туше»), а просто способ нумерации пальцев для взятия той или иной ноты; при постановке пальцев осознанно делается то, что должно стать автоматическим; одним словом, это программирование машины, фиксация рефлекса. Я же играю плохо — помимо недостаточной быстроты, что составляет чисто мышечную проблему, — оттого, что никогда не держусь записанной постановки пальцев: при каждой игре я кое-как импровизирую, куда какой палец ставить, и соответственно ничего не могу сыграть без ошибки. Причина, разумеется, в том, что мне хочется немедленно наслаждаться звуком, и я не приемлю скучной дрессировки, ведь она мешает наслаждению — говорят, правда, что ради большего наслаждения в дальнейшем (пианисту говорят так же, как боги Орфею: не оглядывайтесь *раньше времени* на результат своей игры). И тогда музыкальный фрагмент в своем звуковом совершенстве, которое ты воображаешь, но никогда не достигаешь в реальности, действует как фрагмент фантазма: я радостно подчиняюсь лозунгу фантазма: «*Немедленно!*» — пусть и ценой значительных потерь реальности.

Дурной объект

Та Докса (Мнение), которая так много используется в его дискурсе, — это не что иное как «дурной объект»: она никак не определяется по содержанию, только по форме, и эта дурная форма, по-

видимому, состоит в повторении. — Но ведь повторяется иногда и хорошее? Скажем, *мотив*, хороший объект критики, — разве он не повторяется? — Хорошим является такое повторение, которое идет из тела. Докса — оттого дурной объект, что это мертвое повторение, которое не идет ни из чьего тела; разве что именно из тела Мертвых.

Докса/парадокса

Реактивные образования: полагается некая невыносимая докса (расхожее мнение); чтобы от нее избавиться, я постулирую парадокс; далее этот парадокс сам становится липким, превращается в новый ступок, в новую доксу, и мне приходится идти дальше, к новому парадоксу.

Пройдем этот путь еще раз. В начале творчества — непрозрачность социальных отношений, лже-Природа; соответственно первый импульс — демистификация («Мифологии»); далее демистификация застывает в процессе повторения, и уже ее самое приходится смещать: постулируемая на этом этапе семиологическая наука пытается привести в движение, оживить жесты и позы мифолога, вооружив его методом; в свою очередь, эта наука сама обременена воображаемым; вместо желанной семиологической науки возникает наука семиологов — подчас весьма унылая; значит, нужно порвать с нею, внедрить в это благоразумное воображаемое семена желания, запросы тела — и появляется Текст, теория Текста. Но опять-таки и Текст рискует застыть в неподвижности: он повторяется, разменивается на тексты тусклые, которые просят, чтобы их читали, но не желают нравиться; Текст склонен вырождаться в Лепет. Куда же теперь? Пока я вот здесь.

Порхательная страсть

С ума сойти, как на многое способен отвлекаться человек, которому скучно, боязно или стеснительно работать; работая в деревне

(над чем? Увы, над правкой собственной рукописи!), я каждые пять минут придумываю, как бы отвлечься — например, убить муху, постричь ногти, съесть сливу, сходить по нужде, проверить, по-прежнему ли из крана течет грязная вода (сегодня отключали водопровод), пойти в аптеку, поглядеть в саду, насколько созрели персики, посмотреть программу радио, соорудить подставку для своих бумажек и т. д.: *ищу, за кем поволочиться*.

(Такой эротический поиск связан с особой страстью, которую Фурье называл Переменчивой, Чередовательной, Порхательной.)

Амфибологии

Слово *intelligence* может обозначать способность мыслить («ум») или же сообщничество («être d'intelligence avec...» — «быть в сговоре с...»); как правило, контекст заставляет выбрать один из двух смыслов и забыть о другом. Напротив, Р.Б., встретив одно из таких двойных слов, всякий раз сохраняет за ним оба смысла, чтобы один смысл как бы подмигивал другому и весь смысл слова заключался в этом перемигивании, когда *одно и то же слово в одной и той же фразе в одно и то же время* означает две разных вещи и мы пользуемся одним смыслом через посредство другого. Оттого подобные слова не раз называются у него «драгоценно двусмысленными» — не по лексической своей сущности (ибо любое словарное слово имеет несколько смыслов), а потому, что в силу особой *удачи*, благорасположенности дискурса, а не языка, я могу *актуализировать* их амфибологию, сказать «*intelligence*», имея в виду главным образом вроде бы значение ума, но *давая понять* также и смысл «сообщничества».

Подобные амфибологии встречаются у него крайне часто — ненормально часто: *Absence* (отсутствие некоторого лица и рассеянность ума), *Alibi* (иное место и оправдательная улика), *Aliénation* («хорошее слово, одновременно социальное и психическое»)¹, *Alimenter* (наливать воду в таз — и поддерживать разговор), *Brûlé* («сгоревший» и «разоблаченный»), *Cause* («причина», вызывающая следст-

¹ *Aliénation* (фр.) — 1) отчуждение (социальное), 2) упомешательство.

вия, и «дело», которое отстаивают), *Citer* («вызывать повесткой» и «цитировать»), *Comprendre* («содержать в себе» и «понимать»), *Contenance* («вместимость» и «манера держать себя»), *Crudité* («грубость» пищевая и сексуальная), *Développer* (в риторике и в велосипедном спорте)¹, *Discret* («прерывистый» и «сдержанный»), *Exemple* (грамматический «пример» и «пример» разврата), *Exprimer* («выжимать» сок и «выражать» свою душу), *Fiché* («пригвожденный» и «занесенный в полицейскую картотеку»), *Fin* («предел» и «цель»), *Fonction* (функция-отношение и функция-применение), *Fraîcheur* («свежо» на улице и «свежая» новинка), *Frappe* («клеймо» и «хулиган»), *Indifférence* (отсутствие чувства или различия), *Jeu* («игра» и «ход деталей» в машине), *Partir* («удалиться» и «уйти в отключку»), *Pollution* («загрязнение среды» и «поллюция»), *Posséder* («владеть» вещью и «обладать» в сексе), *Propriété* («собственность» и «буквальность» выражений), *Questionner* («расспрашивать» и «допрашивать» под пыткой), *Scène* («сцена» театральная и семейная), *Sens* («направление» и «смысл»), *Sujet* («субъект» действия и «сюжет», объект дискурса), *Subtiliser* («уточнить» и «уворовать»), *Trait* (графическая «черта» и лингвистический «признак»), *Voix* (телесный «голос» и грамматический «зalog») и т. д.

Еще из разряда двусмысленностей: арабские слова *addâd*, каждое из которых имеет два диаметрально противоположных смысла (1970, I); греческая трагедия — пространство сложной двусмысленности, где «зритель все время понимает больше, чем персонаж говорит себе самому или своим партнерам» (1968, I); слуховые мании Флобера (изничтожавшего у себя «ошибки» стиля) и Сосюра (одержимого анаграмматическим чтением древних стихов). И напоследок еще вот что: вопреки тому, что можно было бы ожидать, объектом похвал и изысков является не полисемия (множественность смысла), а именно амфибология, то есть его двойственность; фантазм не в том, чтобы понимать все (подряд), а в том, чтобы понимать *иное* (в этом я больший классик, чем отстаиваемая мною теория текста).

¹ *Développer* (фр.) — 1) развивать (например, тему сочинения), 2) пробегать за один оборот педалей (о велосипеде).

Косвенно

С одной стороны, то, что он пишет об обобщенных объектах познания (таких как кино, язык, общество), никогда не заслуживает памяти: развернутое рассуждение (статья о чем-либо) — это сплошной мусор. Толковые мысли (если они есть вообще) появляются лишь понемногу, в заметках на полях, во вводных замечаниях в скобках, *косвенно*: это как бы закадровый голос субъекта. С другой стороны, он никогда не эксплицирует (не определяет) тех понятий, что кажутся ему самыми важными и которыми он все время пользуется (они покрываются то тем, то другим словом). Постоянно упоминается, но так и не определяется Докса: нет ни одного фрагмента о Доксе. И к Тексту подход сугубо метафорический: то это «клочок неба при гадании», то «скамья», то «граненый куб», то «нейтральный наполнитель», то «японское рагу», то «пляска декораций», то «сплетение», то «валансьенское кружево», то «пересыхающая река в Марокко», то «экран неисправного телевизора», то «слоеное тесто», то «луковица» и т. д. Когда же он пишет развернутое рассуждение «о» Тексте (для энциклопедии?), то отрекаться от него не стоит (никогда ни от чего не отрекаться: во имя какого такого настоящего?), но все же это работа знания, а не письма.

Камера отзвуков

Чем он является по отношению к окружающим системам? Скорее всего, камерой отзвуков: он плохо воспроизводит мысли и идет на поводу у слов; посещает, то есть почитает разные лексические системы, *ссылается* на чужие понятия, повторяет их под тем или иным названием; этим названием пользуется как эмблемой (этакая философская идеография), которая позволяет ему не вникать в обозначаемую ею систему (система лишь подает ему знак). «*Перенос*», взятый из психоанализа и по видимости там и остающийся, в то же время запросто отрывается от эдиповской ситуации.

Лакановское «*воображаемое*» растягивается до классического «себялюбия». «*Самообман*» выходит из системы Сартра и соединяется с критикой мифов. «*Буржуа*» в полной мере получает свою марксистскую нагрузку, но постоянно заходит дальше, в сторону эстетики или этики. Тем самым, конечно, слова переносятся из одной системы в другую, системы сообщаются между собой, современность пробует на ощупь (так, не умея обращаться с радиоприемником, пробуешь наугад все его кнопки), но создаваемый таким образом интертекст — в буквальном смысле *поверхностный*; в этом союзе принято *свободное членство*; философское, психоаналитическое, политическое, научное название сохраняет связь со своей родной системой, и эта пуповина не обрезается, а остается прочной и подвижной. Причина, видимо, в том, что нельзя одновременно и углубляться в слово, и желать его; а у него желание слов оказывается сильнее, просто составной частью удовольствия от них является некий отголосок доктрины.

Письмо начинается со стиля

Иногда он пытается применять асиндетон, столь восхищавший Шатобриана под названием «анаколуф» (*NEC*, 1363, II). Какую связь можно найти между молоком и иезуитами? А вот какую: «...поток причмокиваний (тех самых млечных фонем, которые замечательный иезуит Ван Гиннекен считал чем-то промежуточным между письмом и языком)» (*PIT*, 1496, II)¹. Сюда же относятся и бесчисленные антитезы (умышленновыстроенные, жестко оформленные) и словесные игры, из которых он строит целую систему (удовольствие: *неадежное [précaire]* / наслаждение: *преждевременное [précocé]*). В общем, множество следов работы над стилем — в самом старинном смысле слова. Но в то же время этот стиль служит восхвалению новейшей ценности — письма, которое есть не что иное, как самопреодоление стиля, вырывающегося в иные сферы языка и субъекта, прочь от *классифицированного* (устаревшего и классово обреченного) литературного кода. Возможно,

¹ Ролан Сартр, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, М., Прогресс, 1989, с. 463.

объяснение и оправдание этого противоречия вот в чем: его манера письма сложилась тогда, когда эссеистическое письмо пытались обновить, сочетая в нем политические интенции, философские понятия и собственно риторические фигуры (у Сартра их полно). А главное, стиль в некотором смысле и есть начало письма: пусть и робко, сильно рискуя быть усвоенным системой, в зачатке он уже являет собой царство означающего.

Зачем служит утопия

Зачем служит утопия? Чтобы создать осмысленность. По отношению к действительности, к моему настоящему утопия образует второй член оппозиции, позволяя переключать знак: становится возможным дискурс о реальности, я выхожу из афазии, куда ввергает меня смятение от всего, что не ладится во мне и в мире, где я живу. Утопия близка писателю, потому что писатель — это смыслодари-тель: его дело (и его наслаждение) — дарить смыслы, давать имена, и делать это он может лишь постольку, поскольку есть парадигма, переключение да/нет, чередование двух значений; мир для него похож на медаль или монету с обоюдочитаемой поверхностью, где на оборотной стороне его собственная реальность, а на лицевой — утопия. Скажем, Текст — это утопия; его функция (семантическая) — делать значимыми наличные в настоящем литературу, искусство, язык, объявляя их невозможными; еще не так давно литературу объясняли ее прошлым, сегодня же — ее утопией; смысл утверждается как ценность, и утопия делает возможной такую новую семантику.

В революционных сочинениях всегда мало и плохо изображались бытовые задачи Революции, то, как понимается ею наша завтрашняя жизнь, — то ли подобное изображение грозит размягчить нас и обесмыслить сегодняшнюю борьбу, то ли, что вернее, политическая теория стремится лишь утвердить реальную свободу постановки человеческих вопросов, не предпринимая никакого ответа на них. В таком случае утопия — это табу Революции, а писа-

Карточки

в постели...

Bibli

Grde Journal

Peterson Varthe

("Simant")

cf B et P

les betes des gens
intelligents sous
fascismes

в поездке...

Dans le train

235

KB

- En train, j'ai des idées -
Bon réflexe de circulation
Amorci de moi (= avion)
Immuable, mais de d'immobilité,
as (ex)

cf d'induct

- les corps qui parent

de Boile

Все наоборот:
изначально
карточка — орудие
эрудита, а здесь
она следует
разнообразным
позывам влечения.

La Biene Homo

Homosexualité

или за рабочим
столом

Homosexualité: tout ce qui
elle permet de dire, de faire,
de comprendre, de savoir etc.
Pour une cristallisation, une
médistrice, une intercession
d'intercession:
→ La Biene Homosexualité

тель обязан его нарушать; он один лишь и может *рисковать* изобразить такое; подобно жрецу, он берет на себя эсхатологический дискурс; он замыкает собою эпический цикл, отвечая на исходный революционный *выбор* (то, ради чего *люди делаются* революционерами) финальной картиной новых ценностей. В «Нулевой ступени...» утопия (политическая) имеет форму (наивную?) социальной всеобщности, так что она может быть только точной противоположностью наличного зла, а ответом на разделенность может стать только грядущая нераздельность; в дальнейшем же возникает хоть и зыбкая и полная трудностей, но плюралистическая философия — враждебная омассовлению, тяготеющая к отличию, то есть в общем фурьеристская; и тогда утопия (по-прежнему сохраняемая) состоит уже в том, чтобы вообразить себе общество разбитым на бесконечно мелкие части, чья разделенность носила бы уже не социальный, а потому и не конфликтный характер.

Писатель как фантазм

Наверное, уже не осталось ни одного подростка, у кого бывал бы такой фантазм — *быть писателем!* Да и с кого же теперь брать пример не в творчестве, а в поведении, в позах, в этой манере ходить по свету с записной книжкой в кармане и с какой-нибудь фразой в голове (таким я воображал Жида — ездит то в Россию, то в Конго и, ожидая очередного блюда в вагоне-ресторане, читает классиков и делает записи у себя в книжке; таким я и увидел его в действительности как-то в 1939 году, в дальнем зале ресторана «Лютетия», — он ел грушу и читал книгу)? В самом деле, фантазм внушает нам такой образ писателя, какой виден в его дневнике, — *писатель минус его книги*; это высшая форма сакрального — отмеченность и пустота.

Новый субъект — новая наука

Он чувствует себя заодно с любым сочинением, полагающим своим принципом, что субъект — это лишь языковой эффект. Воображает себе сверхобширную науку, в акт высказывания которой в конечном счете включался бы и сам ученый, — это и была бы наука о языковых эффектах.

Ты ли это, милая Элиза...

...это вовсе не значит, будто я удостоверяюсь насчет личности вновь пришедшей, задавая ей престранный вопрос, «является ли она ею»; напротив, это значит: смотрите и слушайте, идущая к нам зовется — вернее, будет зваться — *Элизой*, я хорошо ее знаю, и вы можете считать, что я с нею в достаточно хороших отношениях. Но вместе с тем: в самой форме этого высказывания улавливается смутное воспоминание обо всех ситуациях, когда кто-либо говорил «ты ли это?», а еще глубже — еще и невидящий субъект, который спрашивает *пришлицу* (а вдруг это не ты — какое разочарование или же облегчение), и т. д.

Чем должна заниматься лингвистика — сообщением или языком? То есть, в данном случае, *смысловой пленой, как она тянется перед нами?* Как назвать эту истинную лингвистику, то есть лингвистику коннотации?

Он писал: «Текст является (должен являться) беспардонным субъектом, который показывает попку политическому Отцу» (*PIT*, 1521, II)¹. Как утверждал один критик, слово «попка» стыдливо поставлено здесь вместо «жопы». Что ему до коннотации? Веселый Малый показывал госпоже Макмиш² не жопу, а именно попку; вот и здесь требовалось это детское слово, поскольку речь шла об Отце. То есть по-настоящему читать — значит вникать в коннотацию. Хизм: занимаясь денотативным смыслом, позитивистская лингвистика трактует о смысле невероятном, нереальном, темном — на-

¹ Ср.: Ролан Барт, *Избранные работы*, с. 506.

² Персонажи детской повести графини де Сегюр «Веселый Малый» (1865).

столько он скуден; она презрительно сдает в ведение «несерьезной» лингвистики смысл ясный, сияющий, смысл субъекта в момент высказывания (ясный смысл? Да, залитый смыслом, как во сне; я гораздо острее ощущаю в нем не излагаемую историю, а ситуацию высказывания — затаенную тревогу, удовлетворение, обман).

Эллипсис

Один человек спрашивает его: «Вы писали, что *письмо проходит через тело*, — не могли бы вы объяснить?» И тут он замечает, как много у него таких высказываний — столь ясных для него и темных для многих других людей. Между тем данная фраза не бессмысленна, а просто эллиптична: именно эллипсиса в ней и не выносят. Плюс к тому, возможно, и другой, менее формальный фактор сопротивления: в расхожем мнении тело понимают узко, это чуть ли не всегда то, что противоположно душе; всякое мало-мальски метонимическое, расширительное понимание тела табуировано. Эллипсис, эта плохо изученная фигура, тревожит тем, что являет пугающую свободу языка, у которого как бы нет обязательной меры; его блоки и элементы являются сугубо искусственными, заученными; меня не больше удивляют эллипсисы у Лафонтена (а ведь как много невысказанных промежуточных звеньев между лением стрекозы и ее участием), чем физический эллипсис, соединяющий в одном бытовом предмете электрический ток и холод, — потому что эти сокращения располагаются в чисто операторном поле школьной учебы или же кухни. А вот текст не операторен: в логических трансформациях, которые он предлагает, нет *предшествующего члена*.

Эмблема и гэг

«Ночь в Опере»¹ — настоящая сокровищница текста. Если в каких-нибудь критических построениях мне нужна аллегория, ярко

¹ Кинокомедия братьев Маркс (1935).

показывающая безумную механику карнавального текста, ее всегда предоставит этот фильм. Каюта на корабле, разрывание договора, финальная пляска декораций — любой из этих (и не только этих) эпизодов есть эмблема логической субверсии, осуществляемой Текстом; а особенно хороши эти эмблемы благодаря своему комизму — ведь смех раз и навсегда избавляет логическое доказательство от доказательности. Чтобы освободить метафору, символ, эмблему от поэтической мании, чтобы проявить их субверсивную силу, нужна *несуразица*, то «легкомыслие», которым так умел наполнять свои примеры Фурье, наперекор всяким риторическим приличиям (SFL, 1107, II). Итак, логическим финалом метафоры оказывается комедийный трюк, гэг.

Общество отправителей

Я живу в обществе *отправителей* (каковым являюсь и сам): все, с кем я встречаюсь или кто пишет мне, посылают мне какую-нибудь книгу, текст, сводку, проспект, заявление, приглашение на спектакль или выставку и т. п. Со всех сторон так и прет наслаждение письмом, производством; а поскольку система эта коммерческая, то свободное производство и здесь переживает кризисы, резкие колебания и панику; как правило, тексты и зрелища обращаются туда, где на них нет спроса; на свою беду, они встречаются не друзей и тем более не партнеров, а лишь «знакомых»; в результате эта коллективная эякуляция письма, в которой можно было бы усмотреть *утопическую* сцену свободного общества (где наслаждение циркулирует без посредства денег), становится ныне похожей на конец света.

Распорядок дня

«Во время каникул я встаю в семь утра, спускаюсь, открываю двери, завариваю чай, крошу хлеба ожидающим в саду птицам, умываюсь, стираю пыль с письменного стола, выбрасываю пепел из

пепельниц, срезаю в саду розу, в половине восьмого слушаю по радио новости. В восемь часов спускается и моя мать; я завтракаю вместе с нею, съедая два крутых яйца и ломтик поджаренного хлеба с черным кофе без сахара; в четверть девятого иду купить в деревне «Сюд-Уэст»¹; говорю г-же С.: «хорошая сегодня погода», «сегодня пасмурно» и т. д.; а затем принимаюсь за работу. В половине десятого приезжает почтальон («душиновато нынче утром», «какой хороший день» и т. д.), а чуть позже, на грузовичке с хлебом, дочь булочницы (она образованная, так что о погоде с нею не поговоришь); ровно в половине одиннадцатого варю себе черный кофе и выкуриваю первую за день сигару. В час дня обедаем; с половины второго до половины третьего отдыхаю. Тут наступает миг нерешительности; работать не очень хочется, иногда я немного рисую, или хожу к аптекарше за аспирином, или сжигаю бумаги в дальнем углу сада, или мастерю себе какой-нибудь пюпитр, стеллаж, картотечный ящик; наступает четыре часа, и я снова беру за работу; в четверть шестого — чай; часам к семи прекращаю работать, поливаю сад (если нет дождя) и играю на пианино. После ужина — телевизор; если в этот вечер там особенно много глупостей, то возвращаюсь за письменный стол и слушаю музыку, заполняя свои карточки. В десять часов ложусь и читаю понемногу из двух книг подряд: во-первых, что-нибудь сугубо литературное по языку («Признания» Ламартина, «Дневник» Гонкуров и т. д.), а во-вторых, какой-нибудь детектив (скорее старый), или английский (старомодный) роман, или же Золя». — Все это совершенно неинтересно. Более того: вы не просто обозначаете свою классовую принадлежность, но еще и делаете из этого литературное откровение, тогда как ныне уже не терпят его *легковесности*; вы фантазматически строите из себя «писателя», и даже хуже того: вы вообще *строите себя*.

Частная жизнь

На самом деле именно при разглашении своей *частной жизни* я

¹ Региональная газета.

более всего подвергаюсь опасности: это не опасность «скандала», просто тут я в наиболее сгущенном виде представляю свое воображаемое; а воображаемое — это как раз то, что подвластно другим, что не защищено никаким переворотом или выходом на высшую ступень. В то же время «частная жизнь» меняется, смотря по тому, к какой доксе адресуется: если это правая докса (буржуазная и мелкобуржуазная — институты, законы, пресса), то наибольшую опасность составляет жизнь сексуальная. А если это докса левая, то, выставляя напоказ сексуальность, никаких запретов не нарушишь; здесь «приватными» являются всякие легковесные практики, следы буржуазной идеологии, в которых признается субъект; обращаясь к такой доксе, я меньше рискую, заявив о перверсии, чем о вкусе; в силу простого структурного сдвига страсть, дружба, нежность, сентиментальность, удовольствие от письма становятся при этом *невыразимыми* элементами: они противоречат тому, что может быть сказано, чего ждут от ваших высказываний, но что сами вы — это и есть голос воображаемого — хотели бы иметь возможность высказать *непосредственно* (без опосредований).

На самом деле...

Вы думаете, в кетче задача — победить? Нет, задача — понять. Вы думаете, театр по сравнению с жизнью — это идеальный вымысел? Нет, в фотогении студии Аркура как раз сцена вульгарна, а «город» — область мечты. Афины — не мифический город; их следует описывать в реалистических терминах, безотносительно к гуманистическому дискурсу (1944). Марсиане? Они служат для представления не Иного (Странного), а Того же самого. Гангстерский фильм имеет не эмоциональную, как можно подумать, а интеллектуальную природу. Жюль Верн писатель путешествий? Ничего подобного — писатель замкнутости. Астрология носит не предсказательный, а описательный характер (весьма реалистично описывает определенные социальные положения). Театр Расина — это театр не любовной страсти, а властных отношений. И т. д.

Таким фигурам Парадокса несть числа; у них есть и свой логический оператор — выражение «на самом деле»: стриптиз не возбуждает эротическое влечение, *на самом деле* он десексуализирует Женщину, и т. д.

Эрос и театр

Театр (ограниченное пространство сцены) представляет собой место *прелести*, то есть зримого и освещенного Эроса (так Психея освещала своей лампой Эрота). Достаточно, чтобы какое-нибудь второстепенное, эпизодическое действующее лицо давало повод для желания (этот повод может быть и перверсивным, связанным не с красотой человека, а с какой-нибудь деталью его телосложения, фактурой голоса, манерой дышать, даже с какой-нибудь его неловкостью), — и весь спектакль спасен. Эротическая функция театра — одна из важнейших, потому что из всех фигуративных искусств (таких как кино или живопись) он один показывает нам настоящие тела, а не их изображение. Театральное тело носит одновременно случайный и сущностный характер: как сущностным им нельзя обладать (оно возвеличено очарованием ностальгического желания), а как случайным — можно, достаточно лишь на миг обезуметь (что вполне в ваших силах), выскочить на сцену и коснуться желанного. Напротив, кино самой своей природой фатально исключает всякий переход к действию: образ в нем являет собой *непоправимое* отсутствие изображаемого тела. (Кино напоминает тела людей, которые летом ходят с распахнутым воротом: *смотрите, но не трогайте*, — говорят эти тела и кино, оба в буквальном смысле *деланные*).

Эстетический дискурс

Он старается, чтобы его дискурс не высказывался от имени Закона и/или Насилия, не имел ни политической, ни религиозной, ни научной опоры, был как бы остаточным или дополнительным по

отношению ко всем высказываниям этого типа. Как же нам называть подобный дискурс? наверное, *эротическим*, ибо он связан с наслаждением; или же *эстетическим*, если мы готовы мало-помалу искривить эту старинную категорию, отдалить ее от репрессивно-идеалистической основы и сблизить с телом и с дрейфом.

Этнологическое искушение

Ему нравилось, как Мишле создает этнологию Франции — как настойчиво и искусно он подвергает историческому, то есть релятивистскому рассмотрению столь естественные, по общему мнению, вещи, как человеческое лицо, пища, одежда, телосложение. Также и лица, населяющие мир расиновских трагедий или романов Сада, описывались как своего рода народность, замкнутый этнос, чью структуру следует изучить. В «Мифологиях» этнологическому описанию подверглась сама Франция. Кроме того, он всегда любил большие романы-космогонии (Бальзака, Золя, Пруста), столь похожие на замкнутые общества. Действительно, книга по этнографии обладает всеми достоинствами любимой книги: это как бы энциклопедия, регистрирующая и классифицирующая всю реальность, вплоть до самых незначительных чувственных фактов; такая энциклопедия не фальсифицирует Иное, сводя его к Тому же самому; здесь не так сильно присвоение чужого, не так тигостна достоверность нашего «я». И наконец, из всех ученых дискурсов этнологический дискурс представляется ему самым близким к Вымыслу.

Этимологии

Когда он пишет *déception* [разочарование], то это значит *déprise* [отрыв, освобождение]; *abject* [позорный] означает *à rejeter* [на выброс]; *aimable* [любезный] означает *que l'on peut aimer* [кого можно любить]; *image* [образ] — это *imitation* [подражание]; *précaire* [ненадежный] — *que l'on peut supplier, fléchir* [кого можно умолить, разжа-

любить]; *évaluation* [оценка] — это *fondation de valeur* [утверждение ценности]; *turbulence* [сумятица] — *tourbillonnement* [крутоворот]; *obligation* [обязательство] — узы; *définition* [определение] — *tracé de limite* [начертание предела] и т. д.

Его речь полна слов, которые он, так сказать, срезает у самого корня. Однако в этимологии его привлекает не истина или первоначало слова, а скорее возникающий из-за нее эффект наложения: слово предстает палимпсестом, и тогда мне кажется, что я мыслю непосредственно языком, то есть просто пишу (имеется в виду письмо как практика, а не как ценность).

Насилие, очевидность, естественность

Он всегда пребывал в мрачном убеждении, что настоящее насилие — это насилие само-собой-разумеющегося: все очевидное — насильственно, пусть даже это насилие и предстает в мягком, либерально-демократическом виде; не столь насильственно парадоксальное, не подпадающее под власть смысла, пусть даже оно и навязывается произвольно; тиран, провозглашающий несуразные законы, в конечном счете окажется меньшим насильником, чем масса, которая всего лишь высказывает само собой разумеющееся: по сути, «естественное» — это худшее из оскорблений.

Исключенность

Утопия (в духе Фурье): мир, где всюду одни сплошные отличия, так что отличаться друг от друга не означает больше друг друга исключать.

Проходя мимо церкви Сен-Сюльпис и видя, как из нее выходят новобрачные, он испытывает чувство исключенности. Отчего же так беспокоит его это в высшей степени дурацкое зрелище — религиозная церемония мелкобуржуазного брака (то была не великосветская свадьба)? Просто он случайно попал в тот редкий момент, когда все символическое объединяется вместе и заставляет

тело уступить. На него разом нахлынули все те социальные разделы, которым он подвергается; его словно ударила самая сущность исключенности — плотное и жесткое ядро. Ведь к тем простым видам исключенности, которые изображались этим эпизодом, присоединялся еще один, последний фактор удаления — фактор его языка: он не мог признать свое смущение с помощью собственно кода смущения, не мог выразить его; он чувствовал себя более чем исключенным — отделенным, которого все время ставят на его место свидетеля, а дискурс свидетеля, как известно, может подчиняться только кодам отделенности — либо повествовательному, либо объяснительному, либо критическому, либо ироническому, но ни в коем случае не лирическому, однородному с тем пафосом, вне которого ему приходится искать себе место.

Селина и Флора

Письмо подвергает меня суровой исключенности — не только потому, что отторгает от обычного («народного») языка, но еще более существенным образом потому, что не позволяет «выражать себя»: кого вообще оно может выражать? Обнажая рассредоточенность и атопию субъекта, рассеивая иллюзии воображаемого, оно делает невозможной всякую лирику (как изъяснение некоторого душевного «волнения»). Письмо — это сухое, аскетическое наслаждение, без всяких излишаний.

В случае же любовной перверсии такая сухость становится мучительной: передо мной глухая преграда, я не могу перенести в свое письмо обаяние (чистый образ) соблазна; как же говорить о том и с тем, кого любишь? Как добиться отклика на свой аффект — разве что через такую сложную систему опосредований, что в ней он лишится всякой публичности, а значит, и всякой радости? Это очень тонкое языковое расстройство, аналогичное изнурительному федингу, утасанию голоса, которым порой бывает поражен лишь один из собеседников в телефонном разговоре. Это очень хорошо описал Пруст — отнюдь не на примере любви (быть

может, инородный пример — вообще самый лучший?). Желая поблагодарить Свана за подаренный им ящик асти, тетушки Селина и Флора делают это — подыскивая подходящий момент, из-за чрезмерной деликатности, языковой эйфории, безрассудного астеизма, — настолько уклончиво, что их никто не понимает; производимый ими дискурс оказывается двойственным, но, увы, совсем не двусмысленным, так как открытая его сторона словно выскоблена до полной незначимости; коммуникация не состоялась, и не из-за невнятицы, а из-за возникающей настоящей схизмы между эмоцией субъекта (благодарящего или же влюбленного) и ничтожеством, афонией ее выражения.

Освобождение от смысла

Он явно мечтает о мире, *освобожденном от смысла* (как можно быть освобожденным от военной службы). Это началось уже в «Нулевой ступени», где высказывается мечта об «отсутствии всякого знака»; эта мечта и в дальнейшем многократно утверждается по разным поводам (в связи с авангардистским текстом, Японией, музыкой, александрийским стихом и т. д.).

Любопытнее всего, что вариант той же мечты содержится как раз в расхожих представлениях: Докса ведь тоже недолюбливает смысл, за то что он вносит в нашу жизнь какую-то бесконечную (неудержимую) умопостигаемость; напору смысла (за что в ответе интеллектуалы) она противопоставляет *конкретность*; конкретность — это то, что, как считают, противится смыслу.

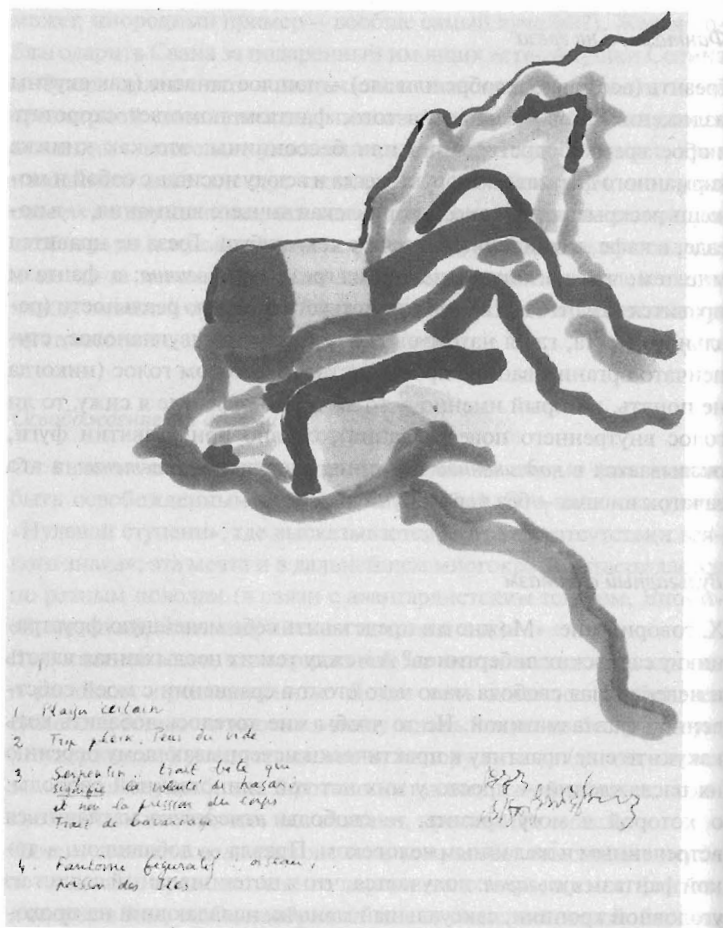
Однако для него дело состоит не в том, чтобы отыскивать некое до-смыслие, предсмысленное первоначало мира, жизни, фактов, а скорее в том, чтобы воображать после-смыслие: это как бы путь инициации, где надо пройти сквозь весь смысл, чтобы быть в состоянии извести, устранить его. Отсюда двойственная тактика: борясь против Доксы, выступать в поддержку смысла, ибо смысл — продукт Истории, а не Природы; а борясь против Науки (параноического дискурса), отстаивать утопию смыслоотмены.

Фантазм, а не греза

Грезить (все равно о добре или зле) — пошлое занятие (как скучны изложения снов!). Напротив того, фантазм помогает скоротать любое время бодрствования или бессонницы; это как книжка карманного формата, которую всегда и всюду носишь с собой и можешь раскрыть где угодно, не привлекая ничьего внимания, — в поезде, в кафе, в ожидании встречи с кем-нибудь. Греза не нравится мне тем, что поглощает целиком: греза *монологична*; а фантазм нравится тем, что все время сопутствует сознанию реальности (реального места, где я нахожусь); так образуется двухплановое, ступенчатое организованное пространство, в котором голос (никогда не понять, который именно — то ли голос кафе, где я сижу, то ли голос внутреннего повествования), словно при развитии фуги, оказывается в *подчиненной* позиции; идет как бы *плетение*, а это зачаток письма — без пера и бумаги.

Вульгарный фантазм

Х. говорил мне: «Можно ли представить себе малейшую фрустрацию у садовских либертинов? А между тем их неслыханная власть и невероятная свобода мало чего стоят в сравнении с моей собственной фантазматикой. Не то чтобы мне хотелось добавить хоть какую-то еще практику к практически исчерпывающему перечню их наслаждений — просто у них нет той единственной свободы, о которой я могу грезить, — свободы *немедленно* насладиться встреченным и желанным человеком. Правда, — добавил он, — такой фантазм *вульгарен*: получается, что я потенциальный садист из уголовной хроники, сексуальный маньяк, нападающий на прохожих. А вот у Сада ничто никогда не напоминает посредственный газетный дискурс».



Фломастер

- Несомненное удовольствие.
- Слишком заполнено. Боязнь пустоты.
- Змеистая линия — тупо обозначает волю к случайному, а не давление тела. Знак болливости.
- Призрак фигуративности: экзотическая птица или рыба.

Повторение в виде фарса

Давнее и сильное, на всю жизнь впечатление от мысли Маркса, что в Истории трагедия порой повторяется, но *в виде фарса*. Фарс — неоднозначная форма, поскольку в ней прочитываются очертания того, чему она насмешливо подражает; таков *Учет* — сильная ценность эпохи буржуазного прогресса, которая стала мелочной, как только сама буржуазия сделалась торжествующе-умеренной и эксплуататорской; такова и «конкретность» (образующая алиби для множества посредственных ученых и политиков), эта фарсовая персия одной из высших ценностей — освобождения от смысла. Само по себе это фарсовое возвращение пародирует эмблему материализма — спираль (которую в наш западный дискурс ввел Вико). При спиральном движении все возвращается, но на новом, высшем уровне — это повторение отличия, развитие метафоры, Вымысел. А Фарс — это возвращение на низшем уровне, это метафора, клонящаяся книзу, увядающая и падающая (оппадающая).

Утомление и свежесть

Стереотип можно оценивать в терминах *утомления*. Стереотип — это то, что *начинает* меня утомлять. Отсюда и противоядие, упомянутое в «Нулевой ступени письма», — *свежесть языка*.

В 1971 году, когда выражение «буржуазная идеология» в значительной мере подпортилось и начало утомлять, словно старая сбруя, он (потихоньку) стал писать «*так называемая буржуазная идеология*». Не то чтобы он хоть на миг отрицал, что эта идеология отмечена буржуазностью (отнюдь: какой же еще ей быть?), просто ему понадобилось *денатурировать* стереотип каким-нибудь словесным или графическим значком, демонстрирующим его избитость (например, кавычками). В идеале, конечно, следовало бы потом постепенно стирать эти внешние значки, в то же время не позволяя застывшему слову снова стать частью природы; но для этого стереотипный дискурс должен включаться в ка-

кой-нибудь мимезис (романный или театральный), и тогда роль кавычек исполняют сами персонажи; так, Адамов (в «Пинг-понге») сумел прекрасно воссоздать такой язык — без внешних значков, но не без дистанции: *замороженный язык* (Му, 616, I). (По сравнению с романом эссе фатально обречено на *подлинность* — на отвержение кавычек.)

В «Сарразине» Дзамбинелла говорит влюбленному скульптору, что хочет быть его «преданным другом», обличая этим мужским родом свой действительный изначальный пол; но влюбленный ничего не слышит — его сбивает с толку *стереотип* (S/Z, 665, II): ведь выражение «преданный друг» так часто употребляется в речи людей обоего пола! Исходя из этой сексуально-грамматической притчи, можно показать свойственные стереотипу эффекты вытеснения. Как писал Валери, при несчастных случаях люди порой погибают из-за того, что не в силах расстаться с зонтиком; как же многие субъекты страдают от вытеснения, сбиты с толку и ослеплены в отношении своей сексуальности — *из-за того, что не в силах расстаться со стереотипом*.

Стереотип — это такое место дискурса, *где нет тела*, где его наверняка не найти. И обратно, в том якобы коллективном тексте, который я сейчас читаю, стереотип пишущих порой отступает и появляется письмо; и тогда я точно знаю, что данное высказывание было произведено *чьим-то* телом.

Вымысел

Вымысел: тонкое выделение, отслоение, образующее целостную и яркую картину, вроде переводной картинки.

По поводу стиля (SL): «Я хотел бы изучить образ, точнее даже *видение*: каким *мы* видим стиль?» Так и любое эссе, возможно, строится на некотором *видении* интеллектуальных объектов. Почему наука не имеет права на видения? (Хорошо еще, что часто она берет его явочным порядком.) Почему наука не может строиться на *вымысле*?

Такой Вымысел, вероятно, относится к разряду *нового интеллектуального искусства* (так в «Системе моды» характеризуются семиология и структурализм). Интеллектуальные объекты дают нам повод одновременно для теории, критической борьбы и удовольствия; предметы знания и рассуждения мы — как и в любом искусстве — подчиняем не инстанции истины, а мышлению *эффектами*. Ему бы хотелось написать не комедию, а романские зарисовки Интеллекта.

Двойственная фигура

Взятое как непрерывный процесс, данное произведение развивается в форме двух движений — *прямолинейного* (обогащение, наращивание, настойчивое утверждение той или иной мысли, позиции, вкуса, образа) и *зигзагообразного* (попятный ход, рецессия, антитезис, реактивная энергия, самоотрицание, движение туда и обратно, буквой Z — этой буквой девиантности).

Любовь и безумие

Приказ Бонапарта — Первый консул обращается к гвардии: «Гренадер Гобен покончил с собой из-за любви; в остальном он был очень хорошим солдатом. Это уже второй случай такого рода за месяц. Первый консул приказывает установить в гвардии следующий порядок: солдат должен перебарывать боль и меланхолию страстей; стойко переносить душевные муки — такое же настоящее мужество, как и стоять смирно под картечным огнем батарей...»

Из какого же языка эти влюбленные гренадеры-меланхолики черпали свою страсть (так плохо согласную с обычным обликом их класса и ремесла)? Какие книги они читали — или какую историю слышали? И пронизательность Бонапарта, уподобляющего любовь сражению — не в том банальном смысле, что в ней сталкиваются два партнера, а потому, что любовный порыв, секущий как картечь, оглушает и вызывает страх — припадок, отлив крови, бе-

зумие; кто романтически влюблен, тому знакомо и переживание безумия. Но такому безумцу не дано сегодня никакого современного названия; собственно, оттого-то он и чувствует себя безумным: он не может похитить ничей язык — разве что очень старинный.

Смятение, уязвленность, отчаяние или ликование: все мое тело с ног до головы увлечено и *затоплено Природой*, и однако же все происходит так, *будто я цитирую кого-то другого*. Если, переживая любовь и любовное безумие, я хочу заговорить, то натыкаюсь на Книгу, Доксу, Глупость. Взаимосплетение тела и языка: кому же начинать?

Подделки

Как идет дело, когда я пишу? — Вероятно, это ряд речевых движений, достаточно формальных и повторяемых, так что их можно назвать «фигурами»: я чувствую, что у меня есть производственные фигуры, *текстовые операторы*. В их числе, например, такие: оценка, номинация, амфибология, этимология, парадокс, расширительное словоупотребление, перечисление через запятую, смысловая «вертушка».

Вот еще одна такая фигура — *подделка* (forgerie: на языке экспертов-графологов так называется имитация почерка). Мой дискурс содержит множество парных понятий (*денотация/коннотация, текст для чтения/текст для письма, писатель/пишущий*).

Эти оппозиции — искусственные: у науки заимствуются концептуальные приемы и классификационная энергия; похищается чужой язык — но без намерения применять его до конца; нельзя сказать «вот это денотация, а вот то — коннотация» или «такой-то является писателем, а такой-то — пишущим» и т. д.: оппозиция *отчеканена*, как монета, но без намерения ее *отovarить*. Тогда зачем же она нужна? Просто для того, чтобы *нечто сказать*: чтобы произвести смысл, необходимо постулировать некоторую парадигму, а потом можно будет разветвлять этот смысл далее.

Такой способ развития текста (посредством фигур и операций) хорошо согласуется с воззрениями семиологии (и сохраняющихся в ней остатков старинной риторики): то есть он маркирован исторически и идеологически — мой текст вполне *поддается чтению*, я стою на стороне структуры, фразы, фразированного текста; я произвожу для воспроизводства, у меня как бы есть некоторая мысль, и я воссоздаю ее посредством материалов и правил: *я пишу классично*.

Фурье или Флобер?

Кто исторически более значителен: Фурье или Флобер? В творчестве Фурье нет практически никаких прямых следов той вообще-то бурной истории, современником которой он был. А Флобер посвятил целый роман рассказу о событиях 1848 года. Тем не менее Фурье значительнее Флобера: косвенным образом у него выражается желание Истории, и именно потому он одновременно историчен и современен: как историк желания.

Круг фрагментов

Писание фрагментами: фрагменты располагаются вокруг меня, по окружности; я расползаюсь по кругу, весь мой личный мирок дробится на мелкие частицы — а что же в середине?

Его первый или почти первый текст (1942) состоит из фрагментов; тогда это решение обосновывалось в духе Жида: «потому что лучше бессвязность, чем искажающий порядок». И в дальнейшем он все время писал кратко: картинки в «Мифологиях» и «Империи знаков», статьи и предисловия в «Критических очерках», лекции в «S/Z», заголовки над каждым абзацем в «Мишле», фрагменты в «Саде-II» и в «Удовольствии от текста».

Уже кетч виделся ему как череда фрагментов, сумма отдельных прелищ, потому что «в кетче осознается каждый отдельный момент, а не длительность» (Му, 570, II)¹; он с удивлением и охотой

¹Ролан Барт. *Мифологии*, с. 60.

наблюдал за этим искусственным спортом, сама структура которого подчинена асиндетону и анаколуфу — фигурам прерывистости и короткого замыкания.

Мало того что фрагмент отрезан от соседних, но и внутри каждого фрагмента царят бессознательные связи между предложениями. Это хорошо видно, если составлять тематический указатель к таким отрывкам: для каждого из них это будет набор совершенно различных опорных слов, как в буре: «Даны слова: *фрагмент, круг, Жид, кетч, асиндетон, живопись, рассуждение, дзен, интермеццо* — сочините текст, где они будут связаны между собой». Ну, и этим текстом как раз и будет данный мой фрагмент. Тематический указатель к тексту — не просто инструмент для ссылок, он и сам представляет собой текст, вторичный текст, где рельефно сохраняются неровности первичного, все то бредовое (прерывистое), что было в возникновении его фраз.

Всю жизнь практикуя в живописи одну лишь бесформенную мазию в духе ташизма, я вдруг решаю заняться регулярным и терпеливым изучением рисования; пытаюсь нарисовать копию персидской композиции XVII века («Помещик на охоте»); но вместо того чтобы стремиться воссоздать пропорции, организацию и структуру целого, я против своей воли наивно копирую деталь за деталью; отсюда получаются неожиданные «накладки» — нога всадника торчит высоко над грудью коня и т. д. То есть я действую методом суммирования, а не общего наброска; у меня изначальный (первичный) вкус к детали, фрагменту, «текущим материалам»¹ и неспособность составить из них «композицию»; не умею воспроизводить «массы». Он любит придумывать и писать *начала* — и старается как можно чаще доставлять себе это удовольствие; оттого он и пишет фрагментами — сколько фрагментов, столько и начал, а значит и удовольствий (а вот концов он не любит: слишком велик риск риторической концовки; боязнь не устоять перед соблазном *последнего слова, последней реплики*).

Дзен принадлежит к торин-буддизму, методу редкого, отдельно-прерывистого открытия истины (ему противоположен кьен-буд-

¹ Термин кинопроизводства: снятые и не смонтированные материалы.

дизм — метод постепенного подступа). Фрагмент (как и хайку) тоже торин: в нем предполагается немедленное наслаждение, это фантазм дискурса, разверстость желания. В форме отдельной мысли-фразы зачаток фрагмента может достигнуть тебя где угодно: в кафе, в поезде, в разговоре с другом (всплывает где-то сбоку от того, что говорят мне или что говорю я); тогда вынимаешь записную книжку и заносишь в нее не «мысль», а нечто вроде чеканного контура, что когда-то называли «стихом».

Так что же, при последовательной расстановке фрагментов невозможна никакая организация? Нет: фрагмент представляет собой как бы идею в музыкальном цикле («Добрая песня», «Dichterliebe»): каждая пьеса самодостаточна, и вместе с тем она лишь посредующее звено между двумя соседними; произведение состоит из сплошных вне-текстов. До Веберна эстетику фрагмента, пожалуй, лучше всех понимал и практиковал Шуман; он называл фрагменты «интермеццо» и во множестве вводил их в свои произведения; в конечном счете все создаваемое им носило *вставной* характер — только между чем и чем? Что может значить чистая последовательность перерывов?

У фрагмента есть свой идеал: высокая концентрация не мысли, мудрости или истины (как в Максиме), но музыки; здесь «развину» противопоставляется «тон», нечто артикулированное и певучее, особый выговор, где важнее всего *тембр*. «Короткие пьесы» Веберна: в них нет каденции, и как же властно он их *прерывает!*

Фрагмент как иллюзия

Я питаю иллюзию, будто дробление дискурса позволяет мне блокировать дискурс воображаемого обо мне самом, смягчить риск трансцендентности; но поскольку фрагмент (хайку, максима, «мысль», дневниковая запись) в конечном счете является риторическим жанром, а риторика — тот слой языка, который лучше всех поддается интерпретации, то сколько б я ни мнил себя рассеянным на частицы, фактически я покорно следую руслу воображаемого.

¹ «Добрая песня» — музыкальный цикл Г.Форе (1891) на стихи П.Верлена; «Dichterliebe» (нем. «Любовь поэта») — цикл романсов Р.Шумана (1840) на стихи Г.Гейне.

От фрагмента к дневнику

Прикрываясь как алиби отказом от развернутых рассуждений, начинаешь регулярно писать фрагменты; и от фрагмента незаметно переходишь к «дневнику». Раз так, то не получается ли, что все здесь написанное имеет целью получить право вести «дневник»? Нельзя ли рассматривать все написанное мною как скрытое и настойчивое усилие к тому, чтобы однажды свободно вернуться к мотиву «дневника» в духе Жида? Возможно, у последней черты вновь встречаешь свой исходный текст (предметом его первого текста был «Дневник» Жида).

Однако ныне «дневник» (автобиографический) дискредитирован. Хиазм: в XVI веке, когда начинали писать подобные дневники, их без отвращения называли *diaires* [«ежедневники», лат. *diarium*] — тут и *diarrhée* [диарея, понос] и *glaire* [слизь]. Произвожу фрагменты. Созерцаю свои фрагменты (правлю, шлифую и т. д.). Созерцаю свои отходы (нарциссизм).

Клубничная настойка

В бароне де Шарлю¹ внезапно проступала Женщина — не тогда, когда он обхаживал солдат или кучеров, а когда в гостях у Вердюренов тоненьким голоском просил себе клубничной настойки. То есть напиток служит хорошей считывающей головкой (ищущей истину тела)?

Напитки, которые приходится пить всю жизнь, не любя их: чай, виски. Напитки «для такого-то часа», «для такого-то эффекта», а не «с таким-то вкусом». Поиски идеального напитка — самого богатого всевозможными метонимиями.

Вкус хорошего вина (прямой вкус вина) неотделим от еды. Пить вино — значит есть. Хозяин ресторана Т. сформулировал мне закон этой символики, замаскированной диететическими соображениями: по его словам, если выпиваешь бокал вина до начала обеда, то надо закусить его хлебом; должен образоваться контра-

¹Марсель Пруст, «В поисках утраченного времени».

пункт, две сопутствующие темы; цивилизация начинается вместе с двойственностью (сверхопределенностью): ведь хорошее вино — это такое, чей вкус отрывается от него, дублируется послевкусием, так что вкус выпитого уже несколько иной, чем у пригубленного. Отпивая вино или прочитывая кусок текста, мы идем по не прямой, ступенчатой линии: она топорщится, словно шевелюра. Припоминая всякие мелочи, которых он был лишен в детстве, он обнаруживает среди них то, что сегодня очень любит, — например, ледяные напитки (очень холодное пиво), потому что в то время еще не было холодильников (душным летом в Б. из крана всегда текла теплая вода).

Француз

Француз по вкусу к фруктам (как другие — «по вкусу к женщинам»): любит груши, черешню, малину; уже в меньшей степени — апельсины; и совсем равнодушен к экзотическим плодам — манго, гуаяве, личи.

Опечатки

Работа на пишущей машинке: не проводишь ни одной линии, ничего нет — и вдруг готовый рисунок; совсем нет производства, постепенного приближения, рождения буквы, а просто извергается кусочек кода. Поэтому и опечатки носят особенный характер — это сущностные ошибки; нажав не на ту клавишу, я поражаю систему в самое сердце; опечатка никогда не представляет собой что-то неясное, невнятное, это всегда отчетливая ошибка, ошибочный смысл. И вместе с тем в эти ошибки кода вовлечено все мое тело: нынче утром, случайно встав раньше обычного, все время ошибаясь, фальсифицирую свою рукопись и пишу какой-то другой текст (утомление — это как наркотик); да и в обычное время я постоянно делаю одни и те же опечатки — скажем, расстраиваю «структуру», упорно переставляя в ней буквы, или во множествен-

ном числе заменяю «z» (дурную букву) на «s» (при письме от руки я часто допускаю только одну ошибку — пишу «n» вместо «m», отрезаю себе лишнюю ножку: мне нужны двуногие буквы, а не треногие). Подобные механические ошибки, которые не смазывают, а подменяют текст, соответствуют и совсем иным душевным беспокойствам, чем индивидуальные черты рукописного почерка: бессознательное гораздо вернее прописывается через машинку, нежели чем через естественное письмо, так что можно вообразить себе особую науку *графоанализ*, куда более содержательную, чем банальная графология. А вот хорошая машинистка не делает опечаток — значит, у нее нет бессознательного!

Трепет смысла

Предметом всей его работы, очевидно, является моральность знака (*моральность* — не то же самое, что *мораль*). Повторяющийся мотив этой моральности — трепет смысла — занимает в ней двойственное место; это такое состояние, когда «естественное» впервые приходит в движение и становится значимым (вновь делаясь относительным, историчным, идиоматичным); ненавистная иллюзия *само-собой-разумеющегося* трещит и ломается, начинает работать машина языков, и «Природа» трепещет всей той социальностью, которая была в ней сдвлена и усыплена: «естественность» фраз изумляет меня, подобно тому как гегелевский древний грек был изумлен Природой и улавливал в ней трепет смысла. Однако с этим состоянием первичного смыслотолкования, когда вещи направляются к своему «истинному» (историческому) смыслу, — в других случаях едва ли не противоречиво уживается иная ценность: прежде чем упраздниться в не-значимости, смысл тоже трепещет — *есть какая-то осмысленность*, но смысл остается «незагустевшим», текучим, подрагивающим в кипении. Так заявляет о себе идеальный модус социальности: бескрайний и непрерывный шелестящий гул охватывает несчетное множество смыслов, которые с треском лопаются, взрываются, не прини-

мая раз и навсегда формы знака, уныло отягощенного собственным означаемым; это мотив счастья, которое недостижимо, потому что идеально трепещущий смысл безжалостно перехватывается смыслом плотным (Доксой) или же ничтожным (у мистиков освобождения).

(Формы трепета: Текст, означивание [significance] и, возможно, Нейтральное, средний род.)

Галопирующая индукция

Соблазнительное рассуждение: основываясь на том, что в рассказах о сновидении (или о любовном поиске) из сладостного референта исключен слушатель, — заключить, что одной из функций Повествования вообще является *исключать* своего читателя. (Два рискованных момента: мало того что в этом нет уверенности — почему рассказ о сновидении бывает скучен, если не в силу какого-то вполне личного чувства? — но это еще и слишком абстрактно, будучи возведено в ранг общей категории Повествования; ненадежный факт становится отправным пунктом неправомерных обобщений. Сильнее всего здесь тяга к парадоксу: возможность провести мысль, что в Повествовании нет никакой личностной проекции, возможность подорвать повествовательную доксу.)

Левша

Что значит быть левшой? За столом приходится менять местами вилку с ножом; телефонная трубка оказывается положенной наоборот, если до тебя аппаратом пользовался правша; ножницы не подходят к твоему большому пальцу. Раньше в школе приходилось делать усилие, чтобы быть как все, нормализовывать свое тело, жертвовать маленькому лицейскому обществу своей лучшей рукой (я еще принуждал себя рисовать правой рукой, зато краску накладывал левой — телесное влечение брало реванш); скромная, не очень последовательная, терпимая обществом исключенность, ко-

торая отмечала всю жизнь подростка тонкой, но устойчивой складкой; можно было приспособиться и продолжать себе дальше.

Жесты идеи

Лакановский субъект вовсе не навевает ему мысль, допустим, о городе Токио, но Токио навевает ему мысль о лакановском субъекте. Таков постоянный прием: он редко отправляется от идеи, придумывая для нее образ, — он отправляется от чувственного предмета и надеется в своей работе найти для него подходящую абстракцию, почерпнутую из интеллектуальной культуры текущего момента; при этом философия оказывается лишь запасом особого рода образов, умственных вымыслов (он заимствует предметы, а не рассуждения). Малларме писал о «жестах идеи»; а он сперва находит жест (выражение тела), а потом уже идею (выражение культуры, интертекста).

Abgrund¹

Можно ли — сейчас или хотя бы когда-то раньше — приступить к письму, не приняв себя за кого-то другого? Вместо истории «источников» следовало бы писать историю фигур: в начале произведения находится не первое влияние, а первая поза — человек копирует чью-то роль, а потом, по метонимии, и чье-то искусство; я начинаю производить, воспроизводя человека, которым хотел бы быть. Такое первичное желание (я желаю другого и посвящаю себя ему) задает тайную систему фантазмов, которые сохраняются на разных этапах жизни, часто вне зависимости от того, что же именно писал желанный автор.

Одна из первых его статей (1942) касалась «Дневника» Жида, а в письме другой («В Греции», 1944) явственно имитировались «Яства земные». Жид занимал большое место и в его юношеском круге чтения: он скрещивал в себе Эльзас и Гасконь (а тот — Нормандию и Лангедок), был протестантом, любил «словесность» и играл

¹ Бездна (нем.).

на фортепиано, не считая всего прочего, — как же было не опознать, не возжелать себя в этом писателе? Abgrund Жида, его стойкость до сих пор упорно кипят у меня в голове. Жид — это мой родной язык, мой Ursuppe¹, литературный суп.

Увлечение алгоритмами

С настоящими алгоритмами он никогда не работал; одно время увлекался (но и это увлечение, кажется, прошло) менее сложными приемами формализации: чем-то вроде простых уравнений, схем, таблиц, древовидных графов. Вообще от этих фигур нет никакого толку, это просто такие несложные игрушки, вроде кукол, которых можно делать, завязав кончик платка; играешь сам с собой — так Золя чертил план Плассана, чтобы объяснить себе самому свой роман. Он понимает, что эти картинки не способны даже поставить дискурс под знак научности, = кого же они обманут? И все-таки продолжается игра в науку, этакую коллажную науку, вроде клочка бумаги, который художник вклеивает в картину. Сходным образом у Фурье *счет* — с которым у него связывалось *удовольствие*, = включался в фантазматическую цепь (бывают ведь и дискурсивные фантазмы).

А вдруг я не читал...

А вдруг я не читал Гегеля, или «Принцессу Клевскую», или «Кошек» Леви-Стросса, или «Анти-Эдипа»?² — Книга, которой я не читал и о которой мне часто *говорят*, еще прежде чем я успею ее прочесть (отчего, быть может, я ее и не читаю), существует наравне с другими: по-своему уясняется, запоминается, воздействует на меня. Разве мы не вольны воспринимать текст *вне всякой буквы*? (Репрессия: для профессора философии, интеллектуала-марксиста

¹ Первичный бульон (нем.).

² «Принцесса Клевская» — роман г-жи де Лафайет (1678); «Кошки» Шарля Бодлера — методологическая статья К. Леви-Стросса и Р. Якобсона (1962); «Анти-Эдип» — книга Ж. Делёза и Ф. Гваттари (1972).

Rhet. (7) Le goût des algorithmes 360

"Suivant moi, l'hypothèse était impossible en mathématiques et dans ma simplicité future, je pensais qu'il en était ainsi dans toutes les sciences où j'avais cru dire qu'elles s'appliquaient" (Stendhal).

Flu moment (les moments sont les abandons) même celles-là

Nul, absolument nul en maths et en logique, il n'a jamais osé manier de véritables algorithmes; il s'est rabattu sur des formalisations, des schémas, des arbres; des figures, à vrai dire, ne servent à rien ni à personne; ce sont des joujoux, pas compliqués, mais qui font un mouchoir, de la sorte, se fait un plan de dessin pour s'expliquer (lui-même son roman); ces dessins n'ont même pas l'intérêt de placer de discours sous l'attribution d'une figure: ils sont d'une manière décorative, poétique, de la même façon, le calcul — dont relevait le plaisir — était placé par Fourier dans une chaîne fantasmatique (car il y a des fantasmes de discours) (SFL. 99, 107).

Plaisance

il le sait

qui l'auteur? les temps?

on joue pour soi:

Поправки? Скорее ради удовольствия заставить текст испускать лучи.

та, специалиста по Батаю не прочитать Гегеля было бы непростительным упущением. А для меня? Где начинается для меня обязательное чтение?)

Взявшись за ту или иную практику письма, человек весьма легко идет на то, что его идеи искажутся, станут менее острыми и ответственными (от этого отмахиваются примерно так же, как говорят: «ну и что? разве главное не остается при мне?»); в письме, видимо, скрывается наслаждение какой-то инертностью, душевной податливостью; когда я пишу, я словно равнодушнее к собственной глупости, чем когда говорю (как часто профессора бывают умнее писателей).

Гетерология и насилие

Он все никак не поймет, каким образом ему удастся, с одной стороны, поддерживать (вместе с другими) теорию гетерологического текста (то есть теорию разрыва), а с другой — все время заводить разговор о критике насилия (впрочем, никогда ее не развивая и не вполне принимая). Как можно быть попутчиком авангарда и его крестных отцов, обладая миролюбивой склонностью дрейфовать по течению? — Впрочем, возможно, имеет смысл, пусть и ценой некоторого отхода в сторону, вести себя именно так, будто тебе виден иной стиль схизы.

Воображаемое одиночества

До сих пор он всегда работал под эгидой какой-нибудь глобальной системы (Маркса, Сартра, Брехта, семиологии, Текста). Сейчас он как будто пишет в основном без прикрытия; его не поддерживает ничто, только отдельные грани былых языков (а ведь, чтобы говорить, надо обязательно опираться на другие тексты). Он признает это без самодовольства, каким нередко сопровождаются декларации независимости, и без показной печали, с какой признаются в своем одиночестве; скорее он просто пытается объяснить себе

самому то чувство незащищенности, которое им теперь владеет, а еще более того, пожалуй, смутное страдание от *рецессии*, когда, «предоставленный самому себе», он оказывается чем-то ничтожным и старым.

— Это вы декларируете смирение, то есть остаетесь в рамках воображаемого, да еще и худшего из всех: психологического. Правда, если перевернуть вашу мысль (чего вы не предвидели и не хотели бы делать), то вы сами же подтверждаете верность своего диагноза: действительно, вы *пятитесь назад*. — Но ведь, говоря-то об этом, я не поддаюсь... (*и т. д., тем же зигзагом*).

Лицемерие?

Говоря о каком-то тексте, он ставит в заслугу автору незаботливость о читателе. Но придумал он этот комплимент, заметив, что сам-то всячески о нем заботится, то есть никогда не откажется от искусства *эффектов*.

Идея как наслаждение

Общественное мнение недолюбливает язык интеллектуалов. Поэтому и его нередко подверстывали под категорию интеллектуалистского «жаргона». И тогда он чувствовал себя жертвой своего рода расизма: исключенным оказывался его язык, то есть его тело: «Ты говоришь не так, как я, поэтому я тебя изгоняю». Даже сам Мишле (которого, правда, извиняла широта его тематики) восставал против интеллектуалов, книжников-грамотеев, помещая их в разряд *дополовых* существ: характерно мелкобуржуазное воззрение, когда интеллектуал *из-за своего языка* рассматривается как существо бесполое, то есть лишенное мужественности; и тогда интеллектуалу, словно Жану Жене в изложении Сартра, намеренно ставшему человеком той категории, под которую его подверстывали, остается лишь принять и освоить тот язык, что ему прилепляют извне. В то же время (нередкое лукавство всяких социальных обвине-

ний) ведь идея для него — не что иное, как *румянец удовольствия*. «Абстракция вполне может быть чувственной» (*Му*, 667, II)¹. Даже в свой структуралистский период, когда главной задачей было описание *умопостижимого мира* людей, он всегда связывал интеллектуальную деятельность с наслаждением: так, *панорама* — та, которую видно с Эйфелевой башни (*ТЕ*, 1386, I), — объект одновременно интеллектуальный и радостный: создавая иллюзию «понимания» пространства взглядом, она одновременно раскрепощает наше тело.

Недооцененные идеи

Случается, что одна и та же идея (например: *Судьба — это продуманный росчерк*, она обрушивается *именно* там, где этого не ждали) сначала питает собой одну книгу («О Расине»), а много позднее вновь возникает в другой (*S/Z*, 673, II). И так, некоторые идеи возвращаются по несколько раз: это значит, что они ему дороги (в силу каких же чар?). Но, как правило, эти любимые идеи не вызывают никакого отклика. То есть *именно* тогда, когда я осмеливаюсь повториться, читатель меня «бросает» (и в этом — ну-ка, согрешим еще разок — Судьба представляет собой поистине продуманный росчерк). В другом случае я был доволен, опубликовав рискованные в своей кажущейся наивности слова «пишешь, чтобы тебя любили»²; говорят, М.Д. нашел эту фразу дурацкой; действительно, она приемлема лишь *на третьей ступени*: сознавая, что изначально-то она трогательная, а уже потом — идиотская, вы *в итоге* обретае свободу признать ее, быть может, справедливой (до чего М.Д. так и не дошел).

Фраза

Фраза разоблачается как идеологический объект — и создается как наслаждение (такова в сжатом виде суть Фрагмента). Говоря-

¹ Ролан Барт, *Мифологии*, с. 210.

² Ролан Барт, *Избранные работы*, с. 296.

шего такое можно либо обвинить в противоречии, либо найти в этом противоречии повод удивиться, а может быть даже критически пересмотреть свои представления: а вдруг существует и такая перверсия второй ступени, как *наслаждение идеологией*?

Идеология и эстетика

Идеология — это то, что повторяется и *сгущается* (этот последний глагол выводит ее за рамки означающего). Следовательно, как только анализ идеологии (то есть контридеология) начинает повторяться и сгущаться (провозглашая свою действительность, снимая с себя ответственность *прямо на месте*), он и сам становится идеологическим объектом.

Что же делать? Есть один выход — *эстетика*. У Брехта критика идеологии не ведется *напрямик* (иначе из нее опять-таки получился бы повторяющийся, тавтологический, воинствующий дискурс), а проходит через эстетическое опосредование; контридеология работает под прикрытием вымысла — не то чтобы реалистического, но *верного*. В этом, возможно, и заключается роль эстетики в нашем обществе: формулировать правила *непрямого и транзитивного* дискурса (он может изменять язык, не афишируя своего господства, своей спокойной совести).

Х., услышав от меня, что в его рукописи (толстенный том против телевидения) слишком много нудных рассуждений и недостаточно *эстетической* защиты, набросился на это слово и немедленно отплатил мне той же монетой: он, мол, со своими товарищами долго обсуждал «Удовольствие от текста» — эта книга «все время находится на грани провала». В его глазах провал, вероятно, означает падение в эстетику.

Воображаемое

Воображаемое (целостное приятие образа), в отличие от символического, существует и у животных, коль скоро они устремляют-

ся прямо к приманке (сексуальному объекту или врагу), которую им показывают. Не означает ли такая зоологическая перспектива, что воображаемое — объект особо интересный? Не является ли оно *эпистемологически* категорией будущего?

Жизненное усилие этой книги состоит в том, чтобы представить воображаемое как мизансцену. Это значит последовательно разместить кулисы, разделить и распределить роли, образовать различные уровни и в конечном счете превратить рампу в зыбкую, неустойчивую преграду. Соответственно воображаемое должно пониматься градуально (оно возникает при сгущении, а сгущение само развивается ступенчато). Трудность, однако, в том, что эти ступени, в отличие от градусов спиртного или степеней пристрастия при допросе, нельзя пронумеровать.

В старину эрудиты иногда ставили после того или иного утверждения осмотровую оговорку «*incertum*»¹. Если бы воображаемое представляло собой точно выделенный кусок, который всякий раз вызывает *неловкость*, то достаточно было бы каждый раз обозначать этот кусок каким-то метаязыковым оператором, чтобы снимать с себя ответственность за его написание. Это получалось в некоторых фрагментах настоящей книги (*кавычки, скобки, пропись, сцена, зигзаг* и т. д.): раздваиваясь (или *воображая* себя раздвоенным), субъект иногда получает возможность поставить подпись под собственным воображаемым критическим умом, и, разделяя сказанное мною на два уровня, я в конечном счете лишь отодвигаю образ чуть дальше, изображая на лице «вторую ступень»; а во-вторых, и это главное, очень часто воображаемое подкрадывается по-волчьи, тихонько проскальзывая в какой-нибудь форме абсолютного прошедшего времени, в каком-нибудь местоимении или воспоминании — в общем, во всем том, что можно объединить под категорией Зеркала и его Образа: пассивного и активного Я [*Moi, je*].

Отсюда мечта — не о тщеславном тексте, не о тексте осознанно-критическом, но о тексте с зыбкими кавычками, с плавающими

¹ Недостоверно (*лат.*).

скобками (никогда не закрывать открытые скобки — это как раз и значит *дрейфовать по течению*). Это зависит также и от читателя, создающего *ступенчатую структуру* прочтений.

(На ступени своей полноты Воображаемое определяется так: это все то, что мне хочется написать о себе и что мне *в конечном счете* писать неловко. Или иначе: то, что нельзя написать без потакания со стороны читателя. Но ведь каждый читатель потакает по-своему; а потому, разделив на разряды эти потакания, можно разделить на разряды и сами фрагменты: каждый из них отмечен воображаемым именно в той перспективе, где считает себя любимым, безнаказанным, избавленным от неловкости, если его вдруг станет читать не-потакающий — или просто *зрячий* — субъект.)

Денди

Безудержно пользуясь парадоксами, рискуешь оказаться (или просто оказываешься) в положении индивидуалиста, своего рода денди. Однако денди хоть и одинок, но не один на свете: С., сам студент, говорит мне — с сожалением, — что все студенты индивидуалисты; так и весь класс интеллектуалов в исторической ситуации пессимизма и отторжения, если он не вовлечен в активную борьбу, является потенциальными денди. (Денди — это человек, чья философия действительна лишь пожизненно: время — это время моей жизни.)

Что такое влияние?

В «Критических очерках» хорошо видно, как «эволюционирует» субъект письма (от морали ангажированности к моральности означаемого): эволюция сказывается в постепенной смене писателей, о которых он пишет. Однако источником воздействия является не сам автор, о котором я говорю, а скорее то, что он заставляет о себе сказать: я влияю сам на себя с его разрешения; то, что я говорю о нем, заставляет меня думать (или не думать) это и о себе самом и т. д.

Таким образом, следует различать, с одной стороны, авторов, о которых ты пишешь и чье влияние не имеет места вне и до сказанного тобой о них, а с другой стороны (более классическая концепция), авторов, которых ты читаешь; а что же я получаю от этих последних? Что-то вроде музыки, задумчиво-звучной, более или менее плотный набор анаграмм. (В голове у меня был сплошной Ницше, которого я как раз перед этим читал; но мое желание, стремление схватить, ориентировалось на певучесть идей-фраз; влияние носило чисто просодический характер.)

Тонкий инструмент

Программа авангарда:

«Мир, безусловно, вывихнулся из пазов, и вправить его на место можно только резкими движениями. Но среди инструментов может оказаться и такой маленький и хрупкий, что им приходится пользоваться полегче» (Брехт, «Покупка меди»).

Пауза: припоминания

На полдник — холодное молоко с сахаром. На дне старой белой фаянсовой чашки была щербинка: когда мешаешь ложкой, непонятно, наткнулась ли она на эту щербинку или же на кусочек недоразво- рившегося или плохо очищенного сахара.

Возвращение на трамвае — воскресным вечером, от бабушки с бабушкой. Ужинали прямо в спальне, у камина, бульоном с гренками.

Летними вечерами, когда день все никак не кончается, по сельским дорогам гуляли матери, вокруг них увивались дети — настоящий праздник.

В комнату залетела летучая мышь. Боясь, как бы она не вцепилась в волосы, мать посадила его себе на спину, они закутались в простыню и стали выгонять летучую мышь каминными щипцами.

Сидя верхом на стуле у поворота на виллу Арен, полковник Пуамиро — огромный, с лиловым лицом в прожилках, усатый, близорукий и с за-

трудненной речью — смотрел на толпу, шедшую на корриду и обратно. Как было мучительно и страшно, когда он его обнимал!

Его крестный Жозеф Ногаре время от времени приносил ему в подарок мешочек орехов и пятифранковую монету.

Г-жа Лафон, классная наставница в младших классах байоннского лицея, носила костюм, блузку и лисий мех; в награду за правильный ответ она давала ученику конфетку, по форме и вкусу напоминавшую малину. Г-н Бертран, пастор с улицы Авр в квартале Гренель, говорил медленно, торжественно, закрыв глаза. Перед едой он каждый раз читал немного из старой библии в зеленоватом холщовом переплете с вышитым крестом. Чтение тянулось очень долго; если был день отъезда, мы чуть не опаздывали на вокзал.

Раз в год к нам домой приезжало ландо, запряженное парой лошадей; его заказывали в конторе Дарриграна на улице Тьера, чтобы отвезти нас на байоннский вокзал, к отправлению вечернего парижского поезда. Ожидая его, мы играли в карты, в «желтого карлика».

Снятые по переписке меблированные комнаты оказались заняты. Ноябрьским парижским утром они очутились посреди улицы Гласьер прямо с чемоданами и вещами. Их пустила к себе местная молочница, угостила горячим какао и круассанами.

За иллюстрированными журналами ходили в бумажную лавку на улице Мазарини, хозяйка которой была родом из Тулузы; в лавке пахло жареной картошкой; хозяйка выходила из задней комнаты, дожидая еду. Г-н Грансен д'Отрив, учитель четвертого класса, был весь из себя очень изысканный, держал в руке лорнет в черепаховой оправе и источал пряный запах; он разделял класс на «лагеря» и «скамьи», у каждой из которых был свой «вождь». Сражались только по поводу греческих аористов. (Почему это учителя — такие хорошие проводники воспоминаний?)

Году в 32-м в «Студии 28» я один, майским днем в четверг после обеда, смотрел «Андалузского пса»¹; когда в пять вечера вышел на улицу Толозе, там пахло кофе с молоком, которое пили прачки в перерыве между стирками. Невыразимое воспоминание о чем-то эксцентричном — от непомерного безвкусица.

¹ Фильм Л. Бунюэля и С. Дали (1929).

В Байонне из-за стоявших в саду больших деревьев было много комаров; окна занавешивали тюлем (впрочем, дырявым). В комнатах жгли ароматические рожки под названием «Фидибус». Потом появился «флай-токс», распылявшийся из скрипучего насоса, который почти всегда был пуст.

Г-н Дюпуэ, учитель выпускного класса, по жесткости характера никогда не отвечал сам на заданный ему вопрос; иногда он целый час молча ждал, пока кто-нибудь не найдет ответ, — или же выставлял из класса задавшего вопрос.

Летом в скромном приземистом домике квартала Бейрис меня по утрам в девять часов ждали два мальчика: нужно было помогать им делать задания на лето. На куске газетной бумаги стоял и ждал меня также стаканчик кофе с молоком, приготовленный их бабушкой, — кофе был очень бледный, приторный и противный.

И т. д. (Припоминание, не будучи частью Природы, включает в себя и «т. д.».)

Я называю припоминанием такое действие — смесь наслаждения с усилием, — которое осуществляется субъектом, чтобы обрести тонкое, не усиленное и не пронзительное воспоминание; это настоящее хайку. Биографема (SFL, 1045, II) — это не что иное, как искусственное припоминание, которое я приписываю любимому мною автору.

Несколько приведенных выше припоминаний как бы тусклы (незначительны, освобождены от смысла). Чем более тусклыми их делаешь, тем меньше они подвластны воображаемому.

Глупец?

Классическое воззрение (исходящее из единства человеческой личности): глупость — это род истерии, достаточно увидеть себя глупым, чтобы стать уже менее глупым. Диалектическое воззрение: я соглашаюсь быть множественным, чтобы во мне жили кое-какие вольные участки глупости. Он нередко чувствовал себя глупцом — потому что обладал толь-

ко моральным умом (а не научным, политическим, практическим, философским и т. д.).

Машина письма

Году в 1963-м (в статье о Лабрюйере — ЕС, 1343, I) он увлекся понятийной парой *метафора/метонимия* (хоть и знал о ней еще со времен бесед с Г.¹ в 1950-м). Подобно волшебной палочке, понятие — особенно парное — снимает некоторую возможность письма: здесь, по его словам, залегает возможность нечто сказать.

Таким образом, творчество развивается как ряд концептуальных увлечений, волнений, преходящих пристрастий. Дискурс движется отдельными маниями судьбы, отдельными приступами любви. (Лукавство языка: *engouement* [увлечение] значит «закупорка»: на какое-то время слово застревает в горле.)

Натошак

Назначая очередную репетицию, Брехт говорил своим актерам: *Nüchtern!* Натошак! Ничем не напивайтесь, не наполняйтесь, не надо вдохновенности, растроганности, сочувствия, будьте сухими, натошак. — Уверен ли я, что неделю спустя, *натошак*, смогу переносить написанное мною сейчас? Эта фраза и идея (идея-фраза) удовлетворяет меня в момент изобретения — но как знать, вдруг *натошак* она будет мне отвратительна? Как понять свое отвращение (отвращение от собственных отходов)? Как предуготовить ту лучшую читательскую реакцию на самого себя, на какую я могу надеяться: не любить написанное мною, а лишь *переносить его натошак?*

Письмо Джилали

«Прими мои приветствия, дорогой Ролан. Ваше письмо доставило мне великое удовольствие. Однако ж оно являет собой образ нашей

¹ Лингвист А.-Ж.Греймас.

близкой дружбы, которая ну просто безупречна. Со своей стороны, мне доставляет большую радость ответить на ваше серьезное письмо и от всей души поблагодарить вас за ваши замечательные слова. На сей раз, дорогой Ролан, я хочу поговорить с вами на неприятную (как мне кажется) тему. Вот в чем дело: есть у меня младший брат, он учится в третьем классе¹, полон музыки (гитарист) и любви; но его прячет и скрывает в своем жестоком мире бедность (ему нынче худо, «говорит ваш поэт»), вот я и прошу вас, дорогой Ролан, приискать ему работу в вашей любезной стране, в кратчайшие сроки, ибо жизнь он ведет полную тревог и забот; а вы ведь знаете, как живут молодые марокканцы, меня это просто поражает и отнимает у меня сияние улыбки. И вас это тоже должно поражать, если только сердце ваше свободно от ксенофобии и мизантропии. С нетерпением ожидая вашего ответа, молю Аллаха хранить вас в наилучшем здравии».

(Прелестное письмо: торжественно-блестящее, буквальное по смыслу и непосредственно, безыскусно литературное; что ни фраза, то новое языковое наслаждение, в каждом изгибе безжалостная точность, которая преодолевает всякую эстетику, но ни разу не цензурирует ее (как стали бы делать наши унылые соотечественники); в этом письме высказаны *одновременно* и правда и желание — все желание Джилали (гитара и любовь) и вся правда о политическом положении в Марокко. Именно таков утопический дискурс, о котором мы можем мечтать.)

Парадокс как наслаждение

Ж. пришел весь взбудораженный и упоенный со спектакля «Верхом через Боденское озеро»², говоря, что «это нескладно, не поймешь что, какой-то китч, романтизм» и т. д. И добавил: «совершенно старомодно!» То есть для людей известного склада парадокс — это экстаз, интенсивнейшая растрата.

Дополнение к «Удовольствию от текста»: наслаждение — это не то,

¹ См. примечание к с. 53.

² Пьеса Петера Хандке (1971).

что *отвечает* (удовлетворяет) желанию, а то, что захватывает его врасплох, перехлестывает, сбивает с толку, увлекает своим течением. Чтобы верно охарактеризовать это увлекающее течение, нужно обратиться к мистикам. Рейсбрук: «Я называю упоением духа то состояние, когда наслаждение превосходит возможности, каковые усматривало желание».

(В «Удовольствии от текста» уже сказано, что наслаждение непредвиденно, и уже приведены слова Рейсбрука; но могу же я и сам себя процитировать, чтобы обозначить настойчивую, навязчивую тему — ведь это связано с моим телом.)

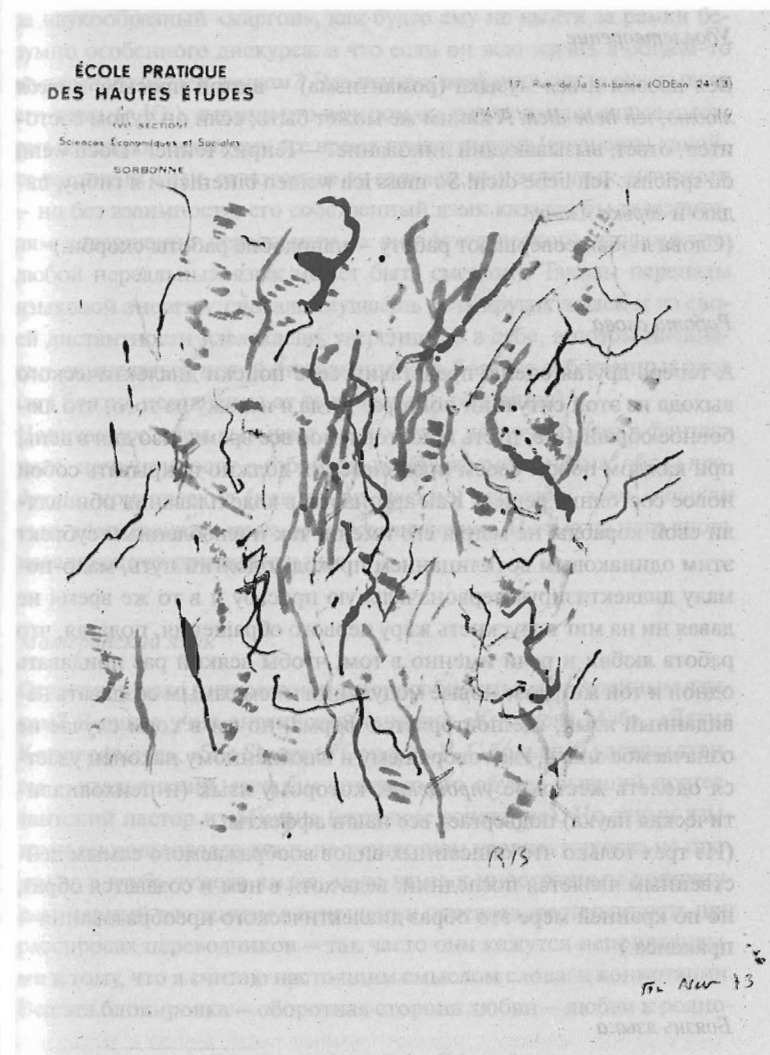
Ликующий дискурс

« — Я тебя люблю, я тебя люблю!» Весь этот пароксизм любовного признания, неудержимо вырывающийся вновь и вновь из тела, — не скрывает ли он какую-то *нехватку*? Нам бы не нужно было говорить эти слова, если бы не требовалось, словно каракатица своими чернилами, затемнить неудачу желания его избыточным выражением.

— То есть что же? Мы навсегда обречены на унылое возвращение среднего *дискурса*? Неужели нет никакого шанса, что где-то в затерянном уголке логосферы существует возможность чисто ликующего дискурса? Разве нельзя представить себе, что где-то на самых ее окраинах — ну да, неподалеку от мистики — речь наконец станет первым, как бы *незначимым выражением* полного удовлетворения?

— Ничего не поделаешь: это ведь слова просьбы, а значит они могут вызвать неловкость у получателя (кроме Матери — и Бога)!

— Разве что я вправе бросать эти слова в надежде на тот невероятный, но всегда чаемый случай, когда два «я тебя люблю», изреченные в единый молниеносный миг, точно совпадут друг с другом и этой одновременностью устроят всякий эффект шантажа одного субъекта другим; тогда просьба сделалась бы *невесомой*.



*Расточительство.*¹

¹ Рисунок на бланке Высшей практической школы.

Удовлетворение

Вся поэзия и вся музыка (романтизма) — в этой просьбе: *я тебя люблю, ich liebe dich!* А каким же может быть, если он чудом состоится, ответ, вызывающий ликование? — Генрих Гейне: «Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich! So muss ich weinen bitterlich»: я гибну, падаю и горько плачу.

(Слова любви совершают работу — наподобие работы скорби.)

Работа слова

А теперь другая сцена: представим себе поиски диалектического выхода из этой ситуации повтора. Тогда я исхожу из того, что любовное обращение, пусть и повторяемое все время, изо дня в день, при каждом новом своем произнесении должно покрывать собой новое состояние вещей. Как аргонавты в ходе плавания обновляли свой корабль, не меняя его имени, так и влюбленный субъект этим одинаковым восклицанием проходит долгий путь, мало-помалу диалектизируя первоначальную просьбу и в то же время не давая ни на миг потускнеть жару первого обращения, полагая, что работа любви и речи именно в том, чтобы всякий раз придавать одной и той же фразе новые модуляции и тем самым создавать невиданный язык, где повторяется форма, но ни в коем случае не означаемое знака, где говорящему и влюбленному наконец удается одолеть жестокое *упрощение*, которому язык (и психоаналитическая наука) подвергает все наши аффекты.

(Из трех только что описанных видов воображаемого самым действенным является последний: ведь хотя в нем и создается образ, но по крайней мере это образ диалектического преобразования — праксиса.)

Боязнь языка

При написании того или иного текста он испытывает чувство вины

за наукообразный «жаргон», как будто ему не выйти за рамки безумно особенного дискурса: а что если он всю жизнь в общем-то пользовался не тем языком? Эта паника особенно остро охватывает его здесь (в Ю.), потому что вечером он сидит дома и много смотрит телевизор: и вот ему все время представляют (внушают) какой-то расхожий язык, от которого он отделен; ему этот язык интересен — но без взаимности: его собственный язык казался бы телезрителям совершенно нереальным (а вне эстетического наслаждения любой нереальный язык может быть смешон). Таковы перепады языковой энергии: сначала слушаешь речь других людей и из своей дистантности извлекаешь уверенность в себе, а потом начинаешь сомневаться в этой отстраненности, бояться собственных слов (эта боязнь неотделима от того, как они говорятся).

Написанное днем вызывает у него страх по ночам. Как в фантастике, ночь приносит с собой все воображаемое письма: образ *продукта*, критические (или же дружеские) *пересуды*: *здесь слишком так, здесь слишком этак, это недостаточно...* Ночью на него вновь наваливаются прилагательные.

Материнский язык

Отчего так мало интереса или же способности к иностранным языкам? В лицее учил английский (скучно: «Королева Мэб», «Давид Копперфильд», «She Stoops to Conquer»)¹. С большим удовольствием — итальянский, началам которого его обучал бывший протестантский пастор из Милана (странное сочетание). Но этими языками он пользовался лишь на туристском уровне; никогда не проникнул в глубь чужого языка; мало вкуса к иностранным литературам, вечный пессимизм в отношении перевода, растерянность при расспросах переводчиков — так часто они кажутся непонятливыми к тому, что я считаю настоящим смыслом слова: к коннотации. Вся эта блокировка — оборотная сторона любви — любви к родно-

¹ «Королева Мэб» — поэма П.Б.Шелли (1813); «Давид Копперфильд» — роман

² Диккенса (1850); «Она смиряется, чтобы победить, или Ночь ошибок» — комедия О.Голдсмита (1773).

му, материнскому языку (языку женщин). В этой любви нет ничего национального: во-первых, он не верит в превосходство какого-либо языка и нередко остро переживает недостатки французского; во-вторых, в своем собственном языке он никогда не чувствует себя вольготно; много раз случается переживать опасную расколотовость этого языка; иногда, слыша на улице разговор французов, он удивляется, что понимает их, что разделяет с ними частицу своего тела. Ибо французский язык для него — по видимому, не что иное, как язык-пуповина.

(И в то же время — любовь к «очень иностранным» языкам вроде японского, которые своей структурой *предъявляют* ему — являют в виде образа и упрека — организацию какого-то *иного* субъекта.)

Нечистая лексика

Пожалуй, он мог бы определить себя так: мечта о чистом синтаксисе плюс удовольствие от нечистой, гетерологичной лексики (смешивающей истоки слов, их специфику). Такая дозировка, наверно, характеризует собой определенную историческую ситуацию, а равно и факт потребления: автор, которого читают не много больше, чем чистых авангардистов, но гораздо меньше, чем писателей «большой» культуры.

Нравится — не нравится

Мне нравятся: салат, корица, сыр, перец, тертые орехи, запах свежежескошенного сена (вот бы какой-нибудь парфюмер «с тонким нюхом» сделал такие духи), розы, пионы, лаванда, шампанское, легкие позиции в политике, Гленн Гульд¹, переохлажденное пиво, плоские подушки, гренки, гаванские сигары, Гендель, размеренная ходьба, груши, белые персики — персики из виноградных междурядий, черешня, краски, ручные часы, ручки и перья для письма, закуски перед десертом, соль крупного помола, реали-

¹ Канадский пианист (1932–1982).

тические романы, фортепиано, кофе, Поллок, Твомбли¹, вся романтическая музыка, Сартр, Брехт, Верн, Фурье, Эйзенштейн, поездка, медок, бузи², чтобы в кармане была мелочь, Бувар и Пекюше, гулять вечером в сандалиях по сельским дорогам Юго-Запада, вид на излучину Адура из окна доктора Л., братья Маркс³, сеггано⁴, встреченный в семь утра на выезде из Саламанки, и т. д. *Мне не нравятся:* белые шпичи, женщины в брюках, герань, клубника, клавесин, Миро⁵, тавтологии, комиксы, Артур Рубинштейн⁶, виллы, вторая половина дня, Сати⁷, Барток⁸, Вивальди, звонить по телефону, детские хоры, концерты Шопена, бургундское «бранль», танцы эпохи Возрождения, орган, М.-А. Шарпантье⁹, его трубы и литавры, политико-сексуальное, сцены, инициатива, верность, спонтанность, вечера в незнакомой компании и т. д. Мое «нравится — не нравится» ни для кого не имеет значения, это как бы и смысла не имеет. Однако же это значит: *у меня не то же тело, что у вас*. Так в этом анархическом кипении приязней и неприязней, в этой рассеянной штриховке мало-помалу вырисовывается контур телесной загадки, вызывающей симпатию или раздражение. Здесь начинается шантаж тела, я заставляю другого либерально терпеть меня, хранить учтивое молчание при виде наслаждений и неприятий, которых он сам не разделяет. (Мне надоедала муха — я ее убил: то, что нас раздражает, мы убиваем. Если бы я не убил муху, то это было бы из чистого либерализма: я либерал, чтобы не быть убийцей.)

Джексон Поллок (1912–1956), Сай Твомбли (род. 1927) — американские художники-абстракционисты.

Медок и бузи — сорта вин.

Американские киноактеры-комики 30-х годов.

Грени (исп.).

Миро (1893–1983) — испанский художник.

Польский пианист (1887–1982).

Сати (1886–1925) — французский композитор.

Барток (1881–1945) — венгерский композитор.

Антуан Шарпантье (1643–1704) — французский композитор.

Структура и свобода

Кто же сегодня еще структуралист? Он, однако, остается таковым по крайней мере в следующем: однообразно шумное место кажется ему неструктурированным, потому что в таком месте нет свободы выбора между молчанием и речью (как часто говорил он соседу в баре: «не могу с вами разговаривать — слишком шумно»). Структура дает мне минимум два элемента, из которых я волен маркировать один и удалить другой; тем самым она все-таки составляет залог (скромный) свободы; а в той ситуации — как придать смысл моему молчанию, коль скоро я *все равно* не могу говорить?

Приемлемое

Он довольно часто пользовался лингвистической категорией *приемлемого*: некоторая форма приемлема (понятна, грамматична), если в данном языке она способна быть осмысленной. Это понятие может быть перенесено и в план дискурса. Так, в хайку предложения всегда «краткие, беглые, приемлемые» (ES, 796, II); так же и из механизма «Упражнений» Лойолы «выделяется кодированная, то есть приемлемая, мольба» (SFL, 1081, II); и вообще, наука о литературе (если однажды такая возникнет) должна будет не доказывать тот или иной смысл, а показывать, «почему он приемлем» (CV, 41, II)¹.

У этого почти научного (лингвистического по происхождению) понятия есть и другая сторона, связанная с влечениями; оно позволяет заменить истинность формы ее «валидностью» — а тем самым как бы *потихоньку* подводит к излюбленному мотиву обманутого, изъятого смысла, то есть к готовности дрейфовать по течению. В этом отношении *приемлемость*, прикрываясь структуральным алиби, является фигурой желания: я желаю приемлемой (понятной) формы как средства избежать двойного насилия — от навязчивой полноты смысла и от героической бес-смыслицы.

¹ Ролан Барт, *Избранные работы*, с. 356.

«Для чтения», «для письма» и еще кое-что

В «S/Z» предлагалась оппозиция текстов *для чтения/для письма*. Текстом *для чтения* является текст, который я не мог бы написать заново (разве могу я сегодня писать как Бальзак?); текстом *для письма* является текст, который мне трудно читать, если не переменить полностью весь мой режим чтения. Сегодня мне кажется (о чем говорят некоторые присылаемые мне тексты), что, пожалуй, существует и третья категория текстов — наряду с текстом для чтения и для письма еще и нечто вроде текста *для принятия*. Текст для принятия — это нечитаемый текст, который задевает за живое, текст жгучий, сплошь неправдоподобный и имеющий своей задачей (явно осознаваемой автором) оспорить меркантильные ограничения письменности; такой текст, направляемый и вооруженный мыслью о том, что это текст *не для публикации*, по-видимому, требует следующего ответа: я не могу ни читать, ни писать то, что вы создаете, но я *принимаю* его, как выстрел, как наркотик, как некое загадочное расстройство.

Литература как матезис

Читая классические тексты (от «Золотого осла» до Пруста), он все время изумляется, как много знания сконцентрировано в литературном произведении, пропущено сквозь него (по особым правилам, изучение которых могло бы стать новым разделом структурного анализа): литература — это матезис, упорядоченная система, структурированное поле знания. Но это поле не бесконечно: во-первых, литература не может быть шире, чем знание своей эпохи, а во-вторых, она не может высказывать все; как и всякий язык, она обобщенно *конечна* и не может трактовать о тех предметах, зрелищах и событиях, которые поражают ее до оцепенения; это понял Брехт, говоривший: «То, что происходило в Освенциме, в Варшавском гетто, в Бухенвальде, явно не поддается описанию в литературном роде. Литература была к этому не готова и не имела средств, чтобы об этом трактовать» («Социально-политические сочинения», с. 244).

Возможно, этим и объясняется, что ныне мы не способны создавать реалистическую литературу: уже невозможно пере-писать ни Бальзака, ни Золя, ни Пруста, ни даже слабых социалистических романов, хотя в своих описаниях они исходят из деления общества, существующего и поныне. Реализм всегда робок, а в современном мире слишком много *сенсационного* — массовая информация и повсеместное проникновение политики сделали его таким избивным, что его уже нельзя представить в виде проекции; мир как объект литературы не дается нам; знание уходит из литературы, и она теперь поневоле являет собой не Мимезис, не Матезис, а только лишь Семиозис, приключения в языковой невозможности, одним словом — *Текст* (неверно, что понятие «текста» повторяет понятие «литературы»: литература *представляет* [représente] замкнутый мир, а текст *изображает* [figure] бесконечность языка вне знания, вне рассудка, вне ума).

Книга о моем «я»

Его «идеи» (субъект, История, пол, язык) имеют некоторое отношение к современности, даже к так называемому авангарду; но он противится своим идеям; им все время противится его «я», сгусток рациональности. Хоть и может показаться, что эта книга состоит из ряда «идей», но это книга не об идеях, а о моем «я», о моем сопротивлении собственным идеям; это *рецессивная* книга (она пятится назад, но, быть может, заодно и отступает в сторону). Здесь все должно рассматриваться как сказанное романым персонажем — вернее, даже несколькими. Ведь воображаемое, из которого фатально образуются материал романа и лабиринт зигзагообразных ходов, где блуждает говорящий о себе самом, — воображаемое раскладывается на несколько масок (personae), расставленных на сцене одна позади другой (однако за ними нет никого [personne]). Книга не делает отбора, она работает по принципу чередования, выбросы чистого воображаемого сменяются приступами самокритики, которые, однако, тоже звучат

эхом: нет более чистого воображаемого, чем (само)критика. Так что в конечном счете вещество этой книги — всецело романическое. Вторжением в эссеистический дискурс третьего лица, не отсылающего, однако, ни к какому вымышленному лицу, обозначается необходимость преобразования жанров: чтобы эссе признало себя *почти* романом, романом без имен собственных.

Болтливость

Сегодня, 7 июня 1972 года, я в странном состоянии: от усталости и нервной депрессии меня внутренне охватывает недержание речи, какой-то град фраз; то есть чувствую себя одновременно очень умным и очень пустым. Прямая противоположность письма, скупого даже в самой трате.

Трезвомыслие

Эта книга — не «исповедь»: не то чтобы неискренняя, просто у нас сегодня иное знание, чем вчера; это знание вкратце таково: написанное мною самим о себе никогда не является *последним словом* обо мне; чем больше во мне «искренности», тем больше и материала для интерпретации — исходящей из иных инстанций, чем у писателей прошлого, которые считали себя подвластными лишь закону *подлинности*. Эти инстанции — История, Идеология, Бессознательное. Открытые (а как иначе?) этим различным перспективам будущего, мои тексты смещаются, ни один из них не покрывает другого; нынешний текст представляет собой всего лишь *еще один*, последний по порядку в серии, но не окончательный по смыслу, — *текст о тексте*, который никогда ничего не проясняет. По какому праву мое настоящее говорит о моем прошлом? Разве мое настоящее властно над моим прошлым? Какая такая «благодаря» меня осенила — просто течение времени или же встреченное на пути правое дело?

Все сводится к одному вопросу: какой проект письма способен

сделать не то чтобы лучшую, но *неразрешимую* уловку (как говорит Д. о Гегеле)?

Брак

Отношение к Повествованию (к репрезентации, мимезису) проходит через эдипов комплекс — это известно. Но в нашем массовом обществе оно проходит также и через отношение к браку. Знак этого я вижу не столько в множестве пьес и фильмов на адюльтерные сюжеты, сколько в тягостной сцене интервью (на ТВ): актера Ж.Д.¹ допрашивают с пристрастием о его отношениях с женой (тоже актрисой), интервьюеру *хочется*, чтобы этот примерный муж оказался неверен; это возбуждает его, он так и *добивается* какого-нибудь двусмысленного слова, которое стало бы зачатком повествования. То есть брак служит источником мощного коллективного возбуждения: если ликвидировать брак и эдипов комплекс, то о чем же останется *рассказывать*? С их исчезновением полностью переменится все популярное искусство. (Связь эдипова комплекса с браком: речь идет о том, чтобы «иметь» и «передать».)

Детское воспоминание

Когда я был маленьким, мы жили в квартале под названием Маррак; там строилось много домов, и дети играли на этих стройках. В глинистой земле были вырыты большие котлованы под фундаменты, и вот однажды мы играли в одном из таких котлованов, все ребята вылезли наверх — а я не смог; стоя на поверхности земли, они сверху смеялись надо мной: пропал! одинок! под чужими взглядами! отвержен! (отверженность [exclusion] — значит быть не вовне, а *одному в яме*, взаперти под открытым небом; таково психоаналитическое *отвержение* [forclusion]). И вдруг вижу — прибегает моя мать, она вытащила меня и унесла прочь от ребят, напекор им.

¹ Актер Жан Дессайи.

Ранним утром

Фантазм раннего утра: я всю жизнь мечтал вставать рано (вполне классовое желание: вставать, чтобы «думать» и писать, а не спешить на электричку); но сколь бы рано я ни вставал, этого фантазматического утра мне все равно не видать: ведь, чтобы оно отвечало моему желанию, я должен был бы, едва встав, сразу же увидеть его в том состоянии сознательного бодрствования и накопления ощущений, какое бывает вечером. Как *хорошо себя чувствовать* по своей воле? Мой фантазм все время ограничен моим *нехорошим самочувствием*.

Медуза

Докса — это расхожее мнение, смысл, который повторяют *как ни в чем не бывало*. Словно Медуза: глядящих на нее она превращает в камень. Это значит, что она *очевидна*. Но видна ли она? Да нет — это какая-то студенистая масса, налипающая на дно сетчатки. Что же с ней делать? Однажды подростком, в Мало-ле-Бен, я купался в холодном море, полном медуз (что меня заставляло туда лезть? нас была целая компания, и это оправдывало любую трудность); из него часто вылезали в ожогах и пузырях, так что смотрительница купальных кабин невозмутимо протягивала каждому выходящему на берег бутылку жавелевой воды¹. Примерно так же можно представить себе и удовольствие (извращенное) от эндоскальных произведений массовой культуры — главное, чтобы после купания в такой культуре вам как ни в чем не бывало подавали немного моющего дискурса.

Сестра и царица безобразных Горгон, Медуза обладала редкостной красотой благодаря сиянию своей шевелюры. После того как ее похитил Нептун и сочетался с нею браком в храме Минервы, та сделала ее отталкивающей и превратила ее волосы в змей.

Действительно, в дискурсе Доксы дремлют былые красоты, остатки торжественной и некогда свежей мудрости; и именно муд-

¹ Хлористый раствор, моющее и дезинфицирующее средство.

рая богиня Афина мстительно сделала из Доксы карикатуру на мудрость.)

Медуза, словно Паук, — это кастрация. Она *оцепеняет* меня. Оцепенение вызывается сценой, которую я слышу, но не вижу: у меня сохраняется слух, но фрустрировано зрение, я остаюсь *за дверью*.

Докса говорит, я слышу ее, но не нахожусь в ее пространстве. Будучи, как и каждый писатель, человеком парадокса, я стою *за дверью*; очень хочется войти, увидеть своими глазами то, что говорится, самому принять участие в этой сцене общего единения; я все время *вслушиваюсь в то, из чего исключен*, — оцепенелый, пораженный и отрезанный от популярного языка.

Докса опрессивна, осуществляет угнетение — это известно. А может ли она быть и репрессивной? Прочтем-ка эти страшные слова из революционной газеты («Буш де фер», 1790): «...превыше всех трех властей следует поставить цензорскую власть — власть надзора и мнения, которая будет принадлежать всем и которую смогут осуществлять все без всякого представительства».

Абу Нувас¹ и метафора

Желание не обращает внимания на объект. Когда на Абу Нуваса глядел продажный юноша, то в его взгляде Абу Нувас прочитывал не желание денег, а просто желание — и это его волновало. Да будет сия притча отнесена и к любой науке о замещениях: не так важен переносимый смысл и то, откуда и куда его переносят; важен — и служит основой метафоры — только *сам перенос*.

Лингвистические аллегории

В 1959 году, в связи с лозунгом «французского Алжира», вы даете идеологический анализ глагола «быть». Такой сугубо прагматический объект, как «фраза», помогает вам объяснить, что происходит в танжерском баре. Вы сохраняете понятие «метаязыка», но

¹ Арабский средневековый поэт (757—815).

в смысле воображаемого. Такой прием у вас встречается постоянно: вы занимаетесь псевдолингвистикой, метафорической лингвистикой — не грамматические понятия ищут себе образного выражения, а наоборот, из этих понятий образуются аллегории, какой-то вторичный язык, чья абстрактность получает себе побочное романтическое применение; серьезнейшая из наук, изучающая самую суть языка и представляющая целый набор строгих терминов, является *также* и источником образов; словно поэтический язык, она помогает вам высказывать особость своего желания; вы усматриваете сходство между «нейтрализацией» — понятием, которое позволяет лингвистам вполне научно объяснять потерю смысла в некоторых смысловоразличительных оппозициях, — и этической категорией *Нейтрального*, которая нужна вам, чтобы преодолеть невыносимо отмеченный, афишируемый, гнетущий дискурс. Вообще, на функционирование смысла вы смотрите с почти детским любопытством человека, который купил себе какую-то механическую вещицу и неустанно забавляется ее шелканием.

Мигрень

Я привык говорить *мигрень*, а не *головная боль* (может, потому, что слово красивое). Слово неточное (у меня болит не одна лишь половина головы), зато верное в социальном отношении: ведь мигрень — это классовая черта, мифологический атрибут буржуазной женщины и литератора: где это видано, чтобы мигренью страдал пролетарий или мелкий торговец? Социальное разделение проходит через мое тело — само тело мое социально.

Почему в деревне (на Юго-Западе) мигрень бывает у меня чаще и сильнее? Живу спокойно, на свежем воздухе, а мигренью страдаю больше. Что же такое я вытесняю? Сожаление о городе? Возврат к своему байоннскому прошлому? Детскую скуку? Следом какого смещения служит моя мигрень? А может быть, мигрень — это такая перверсия? Когда у меня болит голова, то это как бы желание частичного объекта, я как бы фетишизирую определенную

точку своего тела — *внутренность* головы; значит, с моей работой меня связывает отношение счастья/несчастья? Это я так раздваиваюсь — одновременно и желаю работы, и боюсь ее? В отличие от мигрени у Мишле — «смеси слепящих вспышек и тошноты», — моя мигрень какая-то тусклая. Головная боль (вообще-то не слишком сильная) — это для меня способ ощутить свое тело непрозрачным, упрямым, осевшим, *опавшим*, то есть в конечном счете (вот я и вернулся к любимому мотиву) *нейтральным*. Отсутствие мигрени, ничего не значащее бодрствование тела, нулевую ступень кинестезии я, пожалуй, рассматривал бы как *инсценировку* здоровья; чтобы удостовериться, что для моего тела здоровье не стало чем-то истерическим, мне как бы требуется время от времени снимать с него *маркер* прозрачности и переживать его как некий подозрительный орган, а не как чистую фигуру торжества. В таком случае мигрень — недуг психосоматический (а не невротический), посредством которого я соглашаюсь вступить, но *лишь чуть-чуть* (ибо мигрень — штука очень тонкая), в смертельную болезнь человека — нехватку символизации.

Старомодность

Если не считать книг, он всегда жил старомодно: старомодны его влюбленности (и то, как он бывал влюблен, и сам этот факт); старомодна его любовь к матери (а уж что было бы, если б он знал и, на беду, любил своего отца!); старомоден его демократизм и т. д. Но ведь стоит Моде пройти еще один виток спирали, и все это окажется каким-то психологическим китчем.

Пластичность громких слов

В том, что он пишет, есть два вида громких слов. Одни просто неточно употребляются — смутные и настойчивые, они служат для замещения сразу нескольких означаемых («Детерминизм», «История», «Природа»). Я чувствую пластичность этих громких слов,

мягких словно часы на картине Дали. Другие же («письмо», «стиль») заново переформированы по персональному проекту — у них идиолектальный смысл. Хотя с точки зрения «здорового сочинения» эти два класса слов неравноценны, они все же сообщаются между собой: в слове интеллектуально смутном тем резче проступают экзистенциальные оттенки; *История* — это моральная идея; она позволяет релятивизировать естественное и полагать, что у времени есть свой смысл; *Природа* — это социальность в своем гнетуще-неподвижном аспекте, и т. д. Каждое слово либо *сворачивается* как молоко, теряясь и разлагаясь в пространстве фразеологии, либо *вворачивается* как буравчик, добываясь до невралгических корней субъекта. Наконец, некоторые слова волочатся за тем, кого встретят: в 1963 году *воображаемое* было всего лишь более или менее башляровским термином (EC, 1329, I), а в 1970-м (S/Z, 561, II) оно уже заново перекрещено и целиком перешло в лакановский смысл (пусть и искаженный).

Икры танцовщицы

Если считать, что *вульгарность* — это нарушение скромности, то письмо все время рискует быть вульгарным. Наше письмо (в данный момент) развивается в пространстве языка, который все еще риторичен и не может от этого отказаться, если мы хотим хоть немного общаться с другими (давать им материал для толкования, для анализа). Поэтому в письме нужны *дискурсивные эффекты*; а стоит «пережать» некоторые из этих эффектов, и письмо становится вульгарным — можно сказать, всякий раз, когда оно показывает свои *икры танцовщицы*. (Сам заголовок этого фрагмента тоже *вульгарен*.)

Будучи зафиксировано, сковано, обездвижено в фантазме писателя, воображаемое, словно на моментальном снимке, становится какой-то *гримасой*; если же человек специально позировал, то гримаса меняет свой смысл (вопрос в том, как это узнать!).

Политика/мораль

Политика всю жизнь портила мне настроение. Отсюда я заключаю, что единственным Отцом, какого я знал (то есть сам себе придумал), был Отец политический.

Простая, часто приходившая мне на ум мысль, которую почему-то никто никогда не формулирует (может, это *глупая* мысль?): ведь в политическом *всегда* заключается этическое! Ведь в основе политики, этой области реального, науки о социальной реальности как таковой, лежит Ценность! Во имя чего политический активист решает... быть активистом? Ведь политическая практика, именно в своем отрыве от всякой морали и психологии, имеет... психологические и моральные корни!

(Это поистине *отсталая* мысль — ведь, разделяя Мораль и Политику, вы откатываетесь аж на двести лет назад, к 1795 году, когда Конвент учредил Академию моральных и политических наук; старые категории, старые глупости. — Но в чем же это *ложно*? — Это *даже* не ложно; просто это больше не в ходу; древние монеты тоже ведь не фальшивые — просто это музейные экспонаты, их хранят для того, чтобы использовать особым образом, именно как старину. — А нельзя ли выплавить из этой старой монеты немного полезного металла? — Единственная польза от этой глупой мысли, что в ней воспроизводится непримиримый конфликт двух эпистемологий: марксизма и фрейдизма.)

Слово-мода

Он плохо умеет *углубляться*. Какое-нибудь слово, фигура мысли, метафора, вообще какая-то форма завладевает им на многие годы, он повторяет и применяет ее повсюду (скажем, «тело», «отличие», «Орфей», «Арго» и т. п.), но почти не пытается поразмыслить о том, что же он понимает под этими словами или фигурами (а если бы и стал это делать, то вместо объяснения получились бы новые метафоры): в навязчивый мотив невозможно углубиться,

можно только заменить его другим. Собственно, именно так и делает Мода. То есть у него бывают свои внутренние, личные моды.

Слово-ценность

Любимые его слова часто сгруппированы в оппозиции; он за одно из таких парных слов и против другого: *производство/продукт*, *структурирование/структура*, *романическое/роман*, *систематика/система*, *поэтика/поэзия*, *ажурное/воздушное*, *копия/аналогия*, *плагиат/пастиш*, *изображение/представление*, *присвоение/собственность*, *акт высказывания/высказывание*, *шелест/шум*, *макет/план*, *субверсия/протест*, *интертекст/контекст*, *эротизация/эротика* и т. д. Иногда это не просто оппозиция (между двумя словами), а расщепление одного слова: *автомобиль* хорош, когда его вводят, и плох как объект; *актер* оправдан, если относится к контр-Физису, и осужден, если принадлежит к псевдо-Физису; *искусственность* желанна в ее бодлеровском смысле (открыто противопоставленная Природе) и ничего не стоит как *подделка*, сияющая имитировать эту Природу. Так между словами и даже внутри слов проходит «лезвие Ценности» (PIT, 1515, II).



История семиологии.¹

¹ Надписи по-английски: «Вперед знак», «Знак».

Слово-краска

Когда я покупаю себе краски, то ориентируюсь только по их названиям. Названием краски («желтая индийская», «красная персидская», «зеленая селадонная») обрисовывается некая родовая область, внутри которой невозможно предвидеть точный, специфический цвет данной краски; и тогда название сулит некое удовольствие, программирует некую операцию; в полноточных названиях всегда есть что-то *будущее*. Точно так же когда я говорю, что некоторое слово красиво, и употребляю его, потому что оно мне нравится, то дело тут вовсе не в чарующем звучании, или в оригинальности смысла, или в «поэтическом» сочетании того и другого. Слово увлекает меня мыслью о том, как я *буду что-то с ним делать*, — это трепет от будущего делания, словно *аппетит*. Таким желанием вся неподвижная картина языка приводится в движение.

Слово-мана

Видимо, в словаре каждого автора должно быть слово-мана, которое своим горячим, многообразным, неуловимым и как бы сакральным значением создает иллюзию, будто им можно дать ответ на все. Такое слово не является ни центральным, ни эксцентричным; оно неподвижно и уносится по течению, оно никогда не *пристроено к месту* и всегда *атопично* (ускользает из любой топики), это одновременно и остаток и восполнение, означающее, способное занять место любого означаемого. В его творчестве такое слово возникло постепенно: сначала его скрадывала инстанция Истины (Истории), потом — инстанция «валидности» (систем и структур), теперь же оно вольно расцветает; это слово-мана — слово «тело».

Слово — переходный объект

Каким образом слово становится ценностью? Это происходит на

уровне тела. Теория телесного слова сформулирована в «Мишле»: словарь этого историка, таблица его слов-ценностей имеют своим организующим началом физический трепет, пристрастие или неприязнь к тем или иным историческим телам. Тем самым, проходя через более или менее сложные опосредования, образуются слова «любимые», «благоприятные» (в магическом смысле), «чудесные» (радостно сияющие). Это «переходные» слова, наподобие краешка подушки или уголка простыни, которые упорно сосет младенец. Как и для ребенка, эти любимые слова включаются в область игры; как и переходные объекты, они имеют неопределенный статус. По сути, в них демонстрируется, что никакого объекта и смысла как бы и нет; несмотря на свои жесткие контуры и силу своих повторов, это слова смутно-расплывчатые; они стремятся стать фетишами.

Среднее слово

Когда я говорю, то не столько ищущее точное слово, сколько стараюсь не сказать слова глупого. А поскольку мне немного совестно, что я так быстро отказался искать истину, то я держусь *среднего слова*.

Естественность

Все время разоблачается иллюзия естественности (в «Мифологиях», «Системе моды», даже в «S/Z», где сказано, что денотация оборачивается Природой языка). Естественность вовсе не атрибут физической Природы — это алиби, которым прикрывается общественное большинство; естественность — это легальность. Поэтому критика должна выявлять под такой естественностью закон и, по словам Брехта, «в правиле распознавать обман». Истоки этой критики можно усматривать в миноритарном положении самого Р.Б.; он всегда принадлежал к какому-нибудь меньшинству, маргинальной группе — по общественной позиции, по

отношению к языку, по желаниям, по ремеслу, а в прошлом даже и по религии (быть протестантом, когда твои одноклассники католики, — это тоже кое-что знаило); ситуация не то чтобы тяжкая, но ею так или иначе отмечена вся его социальная жизнь — все ведь чувствуют, сколь *естественно* во Франции быть католиком, состоять в браке и иметь университетский диплом. Малейшая лакуна в этой таблице соответствия общественным привычкам обнаружит незаметную складку на «социальной почве».

Против такой естественности я могу восставать двояко: протестуя, словно юрист, против права, выработанного без учета моего мнения и вопреки моим интересам («Я тоже имею право...»), или же разрушая Закон большинства с помощью трансгрессивно-авангардных акций. А он как-то странно застрял на развилке этих двух путей отказа: он близок к сторонникам трансгрессии, но по духу — индивидуалист. Отсюда философия анти-Природы, которая остается рациональной, а ее идеальным объектом остается *Знак* — потому что его произойти кодами, ностальгически мечтая об их грядущей отмене; непостоянный в своем аутсайдерстве, я могу то входить, то выходить из тяжеловесной социальности — в зависимости от того, хочется ли мне интегрироваться или дистанцироваться.

Новенькое/новое

Пристрастность (выбор ценностей) кажется ему продуктивной постольку, поскольку сам язык счастливо предоставляет пары близких и все же разных слов, одно из которых обозначает то, что ему нравится, а другое — то, что ему не нравится; как будто одно и то же слово проходит все семантическое поле от края и до края, разворачиваясь резким ударом хвоста (все время одна и та же структура — структура парадигмы, то есть, собственно, его желания). Так и со словами *новенькое/новое* [neuf/nouveau]: «новое» — это хорошо, это радостное движение Текста; нововведение исто-

рически оправданно при любом общественном режиме, где регресс составляет опасность; а «новенькое» — это плохо: с новенькой одеждой приходится бороться, пока ее не разносишь; все «новенькое» сковывает тело, противится ему и не дает свободно двигаться, что возможно лишь при известной изношенности; новое, но не совсем *новенькое* — таков, пожалуй, идеал в искусстве, текстах, одежде.

Нейтральное

Нейтральное — это не что-то среднее между активным и пассивным; скорее это возвратно-поступательное движение, внеморальные колебания, то есть практически противоположность антиномии. В качестве ценности (исходя из сферы Страсти) Нейтральное, пожалуй, сближается по силе с социальной критикой, которая сметает и делает нереальными схоластические антиномии (Маркс, цитата в *SR*, 1025, I: «Только в социальной жизни такие антиномии, как субъективизм и объективизм, спиритуализм и материализм, активность и пассивность, утрачивают свою антиномичность...»).

Фигуры Нейтрального: «белое», освобожденное от всякой литературной театральности письмо — адамический язык — восхитительная не-значимость — гладкость — пустота, бесшовность — Проза (как политическая категория, в описании Мишле) — скромность — отсутствие «личности», если не отмененной вовсе, то доведенной до неприметности, — отсутствие имаго — прекращение судов и суждений — смещение — отказ от поступков «для приличия» (отказ от всякого приличия) — принцип деликатности — дрейф по течению — наслаждение: все, что позволяет избежать, расстроить или сделать нелепыми демонстративность, господство, устрашение.

Никакой Природы. Поначалу все сводилось к борьбе между *псевдо-Физисом* (Доксой, естественностью и т. д.) и *анти-Физисом* (это все мои личные утопии): первый ненавистен, второй желанен. Но

в дальнейшем уже и сама эта борьба стала казаться ему слишком театральной; и она была потихоньку оттеснена, отстранена защитой (и желанием) Нейтрального. Таким образом, Нейтральное — это не третий элемент, не нулевая ступень семантической и вместе с тем конфликтной оппозиции; *в новом звене бесконечной цепи языка* оно образует второй элемент новой парадигмы, чей первый, полносмысленный член составляет насилие (борьба, победа, театральность, надменность).

Активное/пассивное

Мужественное/немужественное — эта достославная оппозиция, царящая над всей Доксой, вбирает в себя самые разные механизмы чередования: игру смысловой парадигматики и игру сексуальной демонстрации (любой как следует сформированный смысл представляет собой такую демонстрацию — совокупление и убийство).

«Трудность не в том, чтобы освободить сексуальность по какому-нибудь более или менее анархическому проекту, а в том, чтобы избавить ее от смысла, включая и такой смысл, как трансгрессия. Возьмите арабские страны. Там легко нарушаются некоторые предписания «правильной» сексуальности, поскольку достаточно свободно практикуется гомосексуализм... но такая трансгрессия все же неумолимо подчинена режиму точного смысла; и вот гомосексуализм как трансгрессивная практика непосредственно воспроизводит в себе... чистейшую парадигму, какую только можно себе представить: парадигму *активного/пассивного, обладающего/обладаемого...*» (1971, I). То есть в этих странах имеет место правильная, систематическая альтернатива; она не знает никакого нейтрального или составного элемента, как будто при таком исключительном отношении (aut... aut)¹ невозможно представить себе экстраполярные элементы. Словесное же выражение такой парадигмы получает прежде всего у буржуазных или мелкобуржуазных юношей, которые, рассматривая себя в перспективе соци-

¹ Или — или (лат.).

ального возвышения, нуждаются в дискурсе *садистском* (анальном) и вместе с тем *ясном* (опирающемся на смысл); им нужна чистая парадигма смысла и пола, без пробелов и изъятий, без всяких перехлестов в маргинальность.

Зато стоит отвергнуть эту альтернативу (спутать парадигму), как начинается утопия: смысл и пол становятся предметом вольной игры, где полисемичные формы и чувственные практики, вырвавшись из тюрьмы бинаризма, осуществляют бесконечную экспансию. Так может возникнуть текст в духе Гонгоры и счастливая сексуальность.

Аккомодация

Читая, я произвожу *аккомодацию*: настраиваю не только свой глазной хрусталик, но и хрусталик своего интеллекта, чтобы разглядеть нужный (подходящий мне) уровень значения. Лингвистика, тонко вникающая в свой предмет, должна была бы заниматься не «сообщениями» (к черту «сообщения»!), а именно процессами аккомодации, в которых, вероятно, есть свои уровни и пороги: каждый из нас *кривит* свой ум — словно глаз, — чтобы различить в массе текста *именно тот слой умопостижимости*, который ему нужен для познания, наслаждения и т. д. В этом и состоит труд чтения: его выполняет особая мышца.

Нормальный глаз лишь тогда не нуждается в аккомодации, когда глядит в бесконечную даль. Точно так же если бы я мог читать текст *в бесконечной перспективе*, то мне бы не требовалось ничего в себе кривить. Теоретически это и происходит с так называемым авангардистским текстом* (не пытайтесь аккомодировать зрение — ничего не разглядите).

Нумен

Особая любовь к словам Бодлера (неоднократно цитированным, в частности применительно к кетчу): «правдивость патетического

жеста в величественные моменты жизни». Такую преувеличенную позу он назвал *нуменом* (это жест, которым боги безмолвно решают судьбу человека). *Нумен* — это зафиксированная, увековеченная, пойманная в ловушку истерия — ее наконец-то удалось удерживать, сковать неподвижностью и долгим взглядом. Отсюда мой интерес к таким позам (при условии что они заключены в рамку), к живописи на возвышенные сюжеты, к патетическим картинам, где герои воздевают взор к небесам, и т. д.

Переход вещей в дискурс

В отличие от «концепта» и «понятия», представляющих собой чистые идеи, интеллектуальный объект создается как бы при нажиме на означающее: стоит мне *принять всерьез* некоторую форму (этимологию, производное слово, метафору), как у меня самого образуется некое *мыслеслово*, которое начинает перемещаться вдоль моей речи, словно кольцо при игре в веревочку. Такое слово-вещь одновременно и *нагружено* (желанно) и *поверхностно* (им пользуешься, не углубляясь в него); его существование ритуально; можно сказать, что в какой-то момент я *нарек* его именем моего знака.

Ему думалось, что ради заботы о читателе в эссеистическом дискурсе должна время от времени встречаться чувственная вещь (так, в «Вертере» вдруг появляется то жаренный в масле горох, то очищаемый от кожуры и разделяемый на дольки апельсин). Двойная выгода: пышное проявление материальности вещей и внезапное искривление, отклонение от течения интеллектуальной молвы.

Пример нашелся у Мишле: какая связь между анатомическим дискурсом и цветком камелии? — Мишле пишет: «Мозг ребенка — словно молочно-белый цветок камелии». Отсюда, должно быть, и его привычка при письме *отелекаться* на перечисления разнородных вещей. Это ведь именно сладострастие заставляет его вводить в анализ социо-логики (1962) обонятельную грезу, соединяющую запахи «дикой черешни, корицы, ванили, а также хереса, канадского чая, лаванды, банана»; или же после тяжеловесных се-

мантических выкладок отыгрываться изображением тех «крылышек, хвостиков, гребешков, хохолков, волос, повязок, дымчатых струек, воздушных шариков, шлейфов, поясов и вуалей», из которых Эрте¹ создает литеры своей азбуки (*Er*, 1234, II); или же еще включать в статью для социологического журнала «парчовые штаны, брезентовые накидки, длинные ночные рубашки», в которые одеваются хиппи (1969). Быть может, достаточно ввести в критический дискурс какое-нибудь «синеватое колечко дыма», чтобы вы решились всего-навсего... *переписать его?*

(Так в японских хайку линия письменных слов иногда вдруг распадается, и вместо отброшенного слова непринужденно располагается просто рисунок горы Фудзи или какой-нибудь сардины.)

Запахи

У Пруста проводниками воспоминания служат три чувства из пяти. Для меня же — если не считать голоса, который благодаря своей фактуре не столько звучен, сколько *ароматен*, — воспоминание, желание, смерть и невозвратимость связаны не с этим; мое тело не реагирует на рассказ о пирожном-малленке, булыжной мостовой и бальбекских салфетках. То, чего не вернешь, возвращается ко мне через запах. Таков запах моего байоннского детства: словно замкнутый мир мандалы, вся Байонна сосредоточена в одном сложном запахе — запахе квартала «малая Байонна» (у слияния Нива и Адура): в нем и дратва, с которой работают сапожники, и темная бакалейная лавка, и вошенная мебельная рухлядь, и душные лестничные клетки, и черная — вплоть до повязки в волосах — одежда баскских старух, и испанское растительное масло, и сырость в лавках ремесленников и мелких торговцев (переплетчиков, жестянщиков), и бумажная пыль муниципальной библиотеки (где я изучал половую жизнь по Светонию и Марциалу), и клей в мастерской Босьера, где ремонтировали пианино, и какой-то дух от какао, которое варили в городе, — все

¹ Роман Тиртов, 1892—1990 — русский художник-эмигрант, известен, в частности, своими декоративными алфавитами.

это такое плотное, историчное, провинциально-южное. (*Пропись.*) (Страстно припоминаю запахи — значит, старею.)

От письма к произведению

Ловушка самоуверенности: представлять дело так, будто он готов рассматривать то, что пишет, как свое «произведение», — подменная случайность написанного трансцендентностью некоего единого, сакрального продукта. Уже и само слово «произведение» относится к воображаемому. Противоречие — именно между письмом и произведением (а вот Текст — великодушное слово, оно не обращает внимания на эту разницу). Я все время, без конца и без предела, наслаждаюсь письмом как вечным производством, как безусловным рассеянием, как энергией соблазна, который уже не сдержат никакой самообороной брошенного мною на бумагу субъекта. Однако в нашем рыночном обществе требуется в итоге прийти к «произведению» — выстроить, то есть *завершить* некоторый товар. В результате, пока я пишу, мое письмо ежесекундно сплющивается, делается банальным, наполняется чувством вины перед произведением, к которому следует стремиться. Как же писать, не попадаясь в те ловушки, что ставит мне коллективный образ произведения? — А вот как: *не глядя*. В любой момент своей работы, растерянный, встревоженный и загнанный, я могу лишь говорить себе то слово, которым кончается сартровская пьеса «Взаперти»: *продолжим*. Письмо — это такой *люфт*, который позволяет мне кое-как раз вернуться в тесном пространстве: я зажат, бьюсь между необходимой для письма истерией и воображаемым, которое следит за мною, начисто выправляет, внушает напыщенность, банальность, кодификацию, намерение (и видение) социальной коммуникации. С одной стороны, я хочу быть желанным, а с другой — нет: истерия и навязчивый бред одновременно. И тем не менее: чем больше я ориентируюсь на произведение, тем глубже погружаюсь в письмо; приближаюсь к его невыносимой

глубине; передо мною открывается пустыня; происходит фатальная и болезненная *утрата симпатии* — я больше не чувствую себя *симпатичным* (другим, себе самому). Именно в этой точке соприкосновения письма и произведения мне и открывается суровая правда: *я больше не ребенок*. Или же я открываю при этом аскезу наслаждения?

«Как известно»

В начале некоторых рассуждений стоит по видимости излишнее выражение «*как известно*», «*известно, что...*»: свой исходный тезис он соотносит с расхожим мнением, с общеизвестным знанием; он ставит себе задачу реагировать на банальность. Но зачастую ему приходится опровергать не банальность расхожих представлений, а свою собственную банальность; тот дискурс, что поначалу приходит ему в голову, банален, и лишь в борьбе с этой первоначальной банальностью он и пишет. Скажем, ему надо рассказать, в каком состоянии он оказался в танжерском баре; первое, что ему приходит в голову, — это что он стал там местом «внутренней речи»; ну и открытие! Тогда он пытается избавиться от этой засасывающей банальности и разглядеть в ней частицу мысли, с которой его связывало бы отношение желания: это Фраза! Стоит найти название этому объекту, и все в порядке; что бы он ни написал (независимо от мастерства), это всегда будет нагруженный дискурс, где заявляет о себе тело (а банальность — это дискурс без тела). Словом, все написанное им возникает как *исправленная банальность*.

Прозрачность и непрозрачность

Принцип объяснения: его творчество развивается между двух пределов:

исходный предел образует непрозрачность общественных отношений. Эта непрозрачность сразу же была вскрыта в форме гнету-

щих стереотипов (обязательных фигур школьного сочинения, коммунистических романов в «Нулевой ступени письма»). А затем — в тысяче других форм Доксы; — конечный (утопический) предел образует прозрачность: нежные чувства, обет, вздох, желание покоя, — как будто обстоятельства социально-языкового общения однажды могут проявиться, стать легкими и ажурными вплоть до невидимости.

1. Разделенность общества ведет к непрозрачности (кажущийся парадокс: то, что более всего социально разделено, кажется непрозрачной массой).
2. Против этой непрозрачности и борется всеми силами субъект.
3. Однако, поскольку он сам субъект речи, то его борьба не может иметь прямого политического выхода, так как при этом он опять столкнулся бы с непрозрачностью стереотипов. Поэтому борьба приобретает характер апокалипсиса: он вновь и вновь проводит разделения, эксплуатирует до предела весь набор ценностей и в то же время утопически переживает — можно сказать, *вдыхает* — финальную прозрачность общественных отношений.

Антитеза

Будучи фигурой оппозиции, крайней формой бинаризма, Антитеза непосредственно являет нам зрелище смысла. Выбраться из нее можно либо через нейтральное, либо через лазейку в реальное (расиновский наперсник желает устранить трагическую антитезу, SR, 1025, I), либо через восполнение (Бальзак восполняет антитезу Сарразина, S/Z, 572, II), либо через изобретение какого-то третьего элемента (дающего сдвиг).

Однако сам он охотно прибегает к Антитезе (пример: «напоказ, для декорации, свобода, а у себя дома, как основа всего, нерушимый Порядок», *Му*, 644, I)¹. Еще одно противоречие? — Да, и объясняется оно все тем же: Антитеза — это *похищение языка*, и похищаю насильственность расхожего дискурса ради моего собственного насилия, ради *смысла-для-меня*.

¹ Ролан Барт, *Мифологии*, с. 75.

Удаление первоначало

Его работа не антиисторична (по крайней мере, так бы ему хотелось), но всегда упорно антигенетична, ибо Первоначало представляет собой вредоносную фикцию Природы (Физиса): небескорыстно нарушая логику, Докса «склеивает» вместе Первоначало и Истину, образуя из них единый аргумент, где они будут поддерживать друг друга посредством взаимоподмены: разве гуманитарные науки не *этимологичны*, разыскивая *этимон* (первоначало и истину) любого факта?

Чтобы переиграть Первоначало, он прежде всего глубоко окультуривает Природу: нигде нет ничего естественного — все исторично; затем (убежденный вместе с Бенвенистом, что любая культура — это язык), он включает культуру в бесконечное движение дискурсов, которые не порождают друг друга, а накладываются друг на друга, словно при игре в «горячую руку».

Колебание ценности

С одной стороны, Ценность царит, разрешает и разделяет, помещая по одну сторону добро, а по другую зло (*новенькое/новое, структура/структурирование* и т. д.): мир оказывается усиленно значимым, так как в нем все входит в парадигму приязни — неприязни.

С другой стороны, любая оппозиция подозрительна, смысл утомителен, хочется от него отдохнуть. Тогда Ценность, которую все было заряжено, сама разряжается, растворяется в утопии: нет больше ни оппозиций, ни смысла, ни самой Ценности, она отменяется без остатка.

Таким образом, Ценность (а с нею и смысл) постоянно колеблется. Произведение в целом хромает то в сторону какого-то манифестива (когда смысл силен), то в сторону какого-то пирронизма (когда хочется от него освободиться).

Парадокса

(Поправка к «Парадоксу».)
В сфере интеллекта царит интенсивное дробление: всяк противопоставляет себя по всем статьям ближайшему соседу, но остается с ним в рамках одного «репертуара»; в нейропсихологии животных репертуаром называется совокупность стремлений, в зависимости от которых ведет себя то или иное животное: к чему задавать крысе человеческие вопросы — ведь у нее «репертуар» крысы? К чему задавать профессорские вопросы художнику-авангардисту? А вот парадоксальная практика разворачивается в несколько ином репертуаре — скорее писательском: не противопоставляя себя *поименованным* дробным ценностям, движешься как бы мимо них, избегая и уклоняясь, *по касательной*; это не то же самое, что «противоход» (словечко Фурье, вообще-то удобное), — из-за риска впасть в оппозицию, в агрессию, то есть в *смысл* (ибо смысл — это не что иное, как переключение на противоположный элемент), то есть в семантическую солидарность, которую соединяют простые противоположности.

Легкий двигатель паранойи

Неприметный, совсем неприметный двигатель паранойи: когда он пишет (а может, они и все так пишут), то издали нападает на что-то или на кого-то неназванного (назвать их мог бы только он один). Что за мстительный импульс лежит в основе той или иной фразы — столь успокоенно-обобщенной? В письме местами всегда есть что-то *скрытое*. Движущая сила скрадывается, остается ее эффект — такой операцией вычитания и характеризуется эстетический дискурс.

Говорить/целовать

Согласно гипотезе Леруа-Гурана¹, человек сначала освободил свои передние конечности от ходьбы, а рот — от хватания добычи,

¹ Анатолий Леруа-Гуран (1911–1986), французский этнолингвист.

и лишь тогда получил возможность говорить. Добавлю: *и целовать*. Ведь наш произносительный аппарат — еще и аппарат прикосновения. Став прямоходящим, человек обрел свободу изобрести речь и любовь: здесь, возможно, и зародились две идущие вместе перверсии — речь и поцелуй. В этом смысле чем свободнее становились люди (их уста), тем больше они говорили и целовали; и, логически рассуждая, когда благодаря прогрессу они окончательно избавятся от ручного труда, то будут только и делать, что разглагольствовать да целоваться!

Для этой двойной функции, локализованной в одном месте, можно вообразить себе одно трансгрессивное нарушение, возникающее при одновременном осуществлении речи и поцелуя: *говорить целую, целовать говоря*. Надо думать, такое сладострастное удовольствие существует, ведь влюбленные все время «пьют речь с любимых уст». В своей любовной борьбе они ведут сладостную игру то расцветающего, то прерываемого смысла — игру *нарушаемой функции* или же *запинающегося тела*.

Проходящие тела

«Однажды вечером, сидя в полудреме перед стойкой бара...» (PIT, 1519, II)¹. Вот, собственно, что я делал в этом танжерском «заведении» — дремал. В обычной городской социологии бар считается местом бодрствования и действия (в нем разговаривают, общаются, встречаются и т. д.) — а здесь, напротив, он предстает как место полубодрости. Это пространство не бестелесно, тела в нем есть, и даже совсем близко, что очень важно; но эти анонимные и слабо шевелящиеся тела оставляют меня в праздном, безответственно-зыбком состоянии: все рядом со мной, и никому ничего от меня не нужно — двойной выигрыш; в подобном заведении тело другого никогда не превращается в «личность» (гражданскую, психологическую, социальную и т. д.), оно проходит мимо, не обращая ко мне. Такое заведение — словно наркотик, специально подобранный по моему складу, и оно может стать ра-

¹ Ролан Барт, *Избранные работы*, с. 502.

бочим местом моих фраз: я не грежу, я строю фразы; *фатическую* (контактную) функцию берет на себя тело зримое, а не слышимое; это промежуточный момент между производством моей речи и тем зыбким желанием, которым оно питается, состояние пробуждения, а не сообщения. Словом, бар — это *нейтральное* место, утопический третий элемент оппозиции, дрейф по течению прочь от слишком чистой пары *говорить/молчать*. В поезде ко мне приходят мысли: вокруг ходят люди, и эти проходящие тела действуют облегчающе. В самолете, напротив, я сижу неподвижно сжавшись и ничего не вижу; мое тело, а значит и интеллект, мертвы; мне явлено проходящим только лощено-отсутствующее тело стюардессы, которая ходит словно равнодушная мать среди кроваток в детском саду.

Игра и пастиш

Среди множества иллюзий, которые он питает на свой счет, есть и такая, очень стойкая: будто он любит, а значит и умеет играть; между тем он никогда не написал ни одного пастиша, разве что еще в лицее (на «Критона», 1974)¹, — хотя ему часто этого хотелось. Возможно, тому есть теоретическое объяснение: хотя задача пастиша — *переиграть* субъекта, но *играть* в него — иллюзорный метод, причем результат даже противоположен искомому: субъект игры становится еще плотнее; настоящая игра состоит не в скрадывании субъекта, а в скрадывании самой игры.

Лоскутная ткань

Комментировать самого себя — какая скука! У меня был только один выход: *переписывать* себя самого — издаека, очень издаека, из нынешнего момента; прибавлять к своим книгам, воспоминаниям, текстам новый акт высказывания, никогда не зная, то ли я говорю о своем прошлом, то ли о настоящем. Тем самым я набрасываю на уже написанные произведения, на тело и корпус

¹ «Критон» — диалог Платона; пастиш Барта датирован 1933 годом.

текстов прошлого какую-то легкую, едва касающуюся их *лоскутную ткань*, рапсодическое покрывало из сшитых кусочков. Ничего не углубляясь, я остаюсь на поверхности, потому что на сей раз речь идет обо «мне» (о моем «я»), тогда как глубина принадлежит другим.

Краска

По расхожему мнению, сексуальность всегда агрессивна. Соответственно ни у одного писателя не найти мысли о радостной, мягкой, чувственно приятной, ликующей сексуальности. Где же читать о ней? В живописи — точнее, в красках. Будь я художником, я писал бы одними лишь красками: эта область видится мне равно свободной и от Закона (ни подражания, ни Аналогии) и от Природы (ведь в конечном счете все краски Природы идут от живописцев!).

Разделение личности?

Классическая метафизика не видела никакой беды в «разделении» личности (Расин: «Во мне живут два человека»); наоборот, будучи разделена на два противоположных начала (*высокое/низкое, плоть/дух, небо/земля*), личность работала как правильная парадигма; и две борющиеся инстанции примирялись в образовании смысла — это и был смысл Человека. Поэтому когда сегодня мы говорим о разделенном субъекте, то речь вовсе не о признании в нем простых противоречий, двойных постулатов и т. п. — теперь имеется в виду *дифракция*, волновое рассеяние, когда не остается ни основного ядра, ни смысловой структуры: во мне не противоречие, а рассеяние.

Как же вы объясняете, как выносите такие противоречия? В философском плане вы как будто материалист (если это слово звучит не слишком старомодно), а в этическом вы разделены; в отношении к телу гедонист, а в отношении к насилию — скорее буддист!

Не любите веру в бога, но ностальгически тоскуете по обрядам, и т. д. Вы сплошная мозаика реакций — есть ли в вас что-нибудь *первичное*?

Читая любую классификацию, вы испытываете желание самому занять место в этой таблице: где ваша клетка? Сначала вы как будто находите ее; но постепенно, подобно тому как разваливается статуя или разглаживаются складки рельефа, или же как у Гарпо Маркса, пьющего воду, исчезает фальшивая борода, — постепенно вы перестаете поддаваться классификации, и не из-за какой-то особо яркой индивидуальности, а, наоборот, потому, что проходите через все полосы спектра; вы соединяете в себе так называемые различительные признаки, которые, соответственно, уже ничего и не различают; оказывается, что вы одновременно (или попеременно) страдаете Obsessive Compulsive Disorder, истерией, паранойей и еще перверсией (не говоря о любовных психозах) или же сочетаете в себе все упадочные философские течения: эпикурейство, эвдемонизм, азианизм, манихейство, пирронизм.

«Все в нас происходит оттого, что мы являемся собой, все время собой, и ни минуты не одинаковы» (Дидро, «Опровержение Гельвеция»).

Партиитивность

Мелкобуржуазное — предикат, который можно приклеить к любому субъекту; от этой беды не защищен никто (что и нормально: через это проходит вся французская культура, отнюдь не только книги): в рабочем, менеджере, профессоре, студенте-бунтаре, партийном активисте, в моих друзьях X. и Y. и, разумеется, во мне самом есть *нечто мелкобуржуазное* [il y a du petit-bourgeois]; этакая массовая партиитивность. Но ведь есть и еще один языковой объект, отличающийся таким же подвижно-паническим характером и фигурирующий в теоретическом дискурсе как чистая партиитивность, — это Текст: я не могу сказать, что то или иное произведение является Текстом, в нем лишь может быть *нечто от Текста*.

То есть *Текст* и *мелкобуржуазность* образуют одну и ту же мировую субстанцию, в одном случае вредную, в другом — воодушевляющую; у них одна и та же дискурсивная функция — функция универсального оператора ценности.

Батай и боязнь

В общем и целом Батай мало затрагивает меня: что мне его смех, религиозность, поэзия, насилие? Что я могу сказать о «сакральном» или «невозможном»? Но стоит мне совместить весь этот (чужой) язык с волнением, которое у меня носит имя *боязни*, как я покорен Батаем: тогда все написанное им описывает и меня — это точно обо мне.

Фазы

Интертекст	Жанр	Произведения
(Жид)	(желание писать)	—
Сартр Маркс Брехт	социальная мифология	«Нулевая ступень» Статьи о театре «Мифологии»
Соссюр	семиология	«Основы семиологии» «Система моды»
Соллерс Юлия Кристева Деррида Лакан	текстуальность	«S/Z» «Сад, Фурье, Лойола» «Империя знаков»
(Ницше)	моральность	«Удовольствие от текста» «Р.Б. сам о себе»

Замечания: 1. интертекст — это не обязательно область влияний, это скорее музыка фигур, метафор, мыслеслов; означающее как *сирена*; 2. *моральность* следует понимать как прямую противоположность *морали* (это мышление тела в форме языка); 3. сначала *выступления* (мифологические), затем *фикции* (семиологические), а потом осколки, фрагменты, *фразы*; 4. разумеется, от периода к периоду есть наложения, возвраты, сближения, пережитки; обычно такую связующую роль играют журнальные статьи; 5. каждая фаза — реактивна: автор реагирует либо на окружающий его, либо на свой собственный дискурс, когда тот и другой становятся слишком плотными; 6. как клин клином вышибают, так и перверсия вытесняет невроз: на место морально-политической одержимости приходит легкий приступ научного бреда, а тот в свою очередь завершается перверсивным наслаждением (на фоне фетишизма); 7. разбивка времени и творчества на эволюционные фазы, хоть и представляет собой воображаемую операцию, позволяет включиться в игру интеллектуальной коммуникации: становишься *постижимым для ума*.

Благотворное воздействие фразы

Х. рассказывает мне, как однажды решил «освободить свою жизнь от несчастных любовных страстей», и эта *фраза* показалась ему такой складной, что едва ли не компенсировала ему все те неудачи, которые ее вызвали; тогда он решил (и мне посоветовал) почаще пользоваться тем *запасом иронии*, который содержится в языке (эстетическом).

Политический текст

С субъективной точки зрения Политика — постоянный источник скуки и/или наслаждения; кроме того, и *на самом деле* (то есть вопреки надменным повадкам политического субъекта), это устойчиво полисемичное пространство, привилегированный материал

для новых и новых интерпретаций (если интерпретация достаточно систематична, то она никогда не будет опровергнута, и так до бесконечности). Из этих двух констатаций можно сделать вывод, что Политика есть *текстуальность* в чистом виде: выпяченная, доведенная до крайности форма Текста, настолько небывалая, что ее маски и перехлесты, пожалуй, и не укладываются в рамки наших нынешних представлений о Тексте. А поскольку чистейший из текстов создан Садам, то я как будто понял: Политика нравится мне как *садовый текст* и не нравится как текст *садистский*.

Алфавит

Соблазн алфавита: использовать для расстановки фрагментов порядок букв — значит положиться на то самое, что составляет величие языка (и отчаяние Соссюра), — на порядок немотивирован-



Мода на структурализм.

Мода затрагивает тело. Благодаря моде я возвращаюсь в свой текст в виде шутки, карикатуры. Вместо того образа, в котором я пытался представлять себя, возникает некое коллективное «оно» — и это «оно» и есть я.

ный (без всякого подражания), но не произвольный (поскольку все его знают, признают и согласны между собой на сей счет). Алфавит эйфоричен: ни тебе больше забот о «плане», ни эмфатических «развитий», ни логических уловок, ни школярских рассуждений! один фрагмент — одна мысль, одна мысль — один фрагмент, а чтобы последовательно разместить эти атомы — просто тысячелетний и бессмысленный порядок французских букв (которые и сами по себе суть бессмысленные — лишённые смысла — объекты).

Он не определяет слово, а называет фрагмент, то есть поступает наоборот по сравнению со словарем: не высказывание является производным от слова, а слово вытекает из высказывания. От глоссария я сохраняю только самый формальный принцип — порядок единиц. Однако такой порядок может быть и лукавым: порой он производит смысловые эффекты, и если эти эффекты нежелательны, то приходится ломать алфавит ради высшего правила — правила разрыва (гетерологии): не давать смыслу «сгуститься».

Порядок, которого я не помню

Он примерно помнит, в каком порядке писал эти фрагменты; но откуда же взялся этот порядок? Какой классификации, какой последовательности он соответствовал? Этого он не помнит. Алфавитный порядок все вытесняет, стирает всякое первоначало. Возможно, иные фрагменты как будто и следуют друг за другом по ассоциации; но важнее другое — эти группки не связаны между собой, не сливаются в одну большую сеть, которая бы образовывала структуру книги, ее смысл. Именно для того, чтобы прервать, отвести в сторону, разделить на разные русла это течение дискурса, направленное к судьбе субъекта, — время от времени алфавит призывает вас к порядку (порядку беспорядка), говоря: *Смон! Теперь расскажите по-другому* (а иногда по той же причине приходится ломать и сам алфавит).

Произведение как многопись

Воображаю антиструктурную критику — она изучала бы не порядок, а беспорядок; для этого ей было бы достаточно рассматривать любое произведение как *энциклопедию*: почему бы не характеризовать каждый текст тем, сколько разнородных предметов (предметов знания или чувственности) он представляет нам с помощью фигур простого примыкания (метонимий и асиндетонов)? Произведение-энциклопедия исчерпывает целый список разнородных предметов, который и образует его антиструктуру, его темную и отчаянную многопись.

Язык-жрец

Если речь об обрядах, то чем же плохо быть жрецом? А что до веры, то какой же человеческий субъект может знать заранее, не станет ли однажды согласно с его устройством «верить» — в то или другое? Вот что касается языка — тут ничего не выйдет: язык-жрец? Нет, невозможно.

Предсказуемый дискурс

Скука предсказуемых дискурсов. Предсказуемость — это структурная категория, так как можно определить модусы ожидания или встречи (одним словом, *саспенса*), сценой которых является речь (применительно к повествованию такое уже сделано); тем самым мы могли бы создать типологию дискурсов по степени их предсказуемости. *Текст Мертвых* — молитвенный текст, в котором нельзя заменить ни слова.

(Вчера вечером, после того как это написал: сижу в ресторане, за соседним столиком беседуют двое — не то чтобы очень громко, но очень четким, вышколенным, звонким голосом, как будто они специально учились такому выговору, чтобы их слушали в общественных местах; все, что они говорят, фраза за фразой (упомяная имена каких-то друзей, последний фильм

Пазолини), — абсолютно предсказуемый конформизм, эндоскальная система без малейшего просвета. Соответствие между этим никого не выбирающим голосом и неумолимой Доксой — *чванная болтовня*.)

Замыслы книг

(Эти идеи относятся к разным периодам): «Дневник Желания» (Желание изо дня в день, в поле реальности). «Фраза» (идеология и эротика Фразы). «Наша Франция» (новые мифологии сегодняшней Франции, или вернее: рад я или не рад быть французом?). «Художник-любитель» (записать, что происходит со мною, когда занимаюсь живописью). «Лингвистика устрашения» (о Ценности, о войне смыслов). «Тысяча фантазмов» (записывать не сны, а фантазмы). «Этология интеллектуалов» (не менее важный предмет, чем повадки муравьев). «Дискурс гомосексуализма» (или же «дискурсы гомосексуализма», или же «дискурс гомосексуализмов»). «Энциклопедия еды» (диететика, история, экономика, география и особенно *символика*). «Жизнь замечательных людей в одной книге» (прочитать много биографий и выбрать из них факты-биографемы, как это было сделано в отношении Сада и Фурье). «Сборник визуальных стереотипов» («Видел, как в кафе одетый в черное магрибский араб с газетой «Монд» под мышкой клеит белокурую девушку»). «Книга/жизнь» (взять какую-нибудь классическую книгу и соотносить с нею все происходящее в жизни на протяжении года). «Инциденты» (мини-тексты, хайку, засечки, заметки, смысловые эффекты, все то, что опадает подобно листе)¹ и т. д.

Отношение к психоанализу

В его отношении к психоанализу нет никакой щепетильности (хотя он не может похвастаться и каким-либо протестом, каким-либо отказом от психоанализа). Это *неустоявшееся* отношение.

¹ Incident по-латыни означает «падающее». Под названием «Incidents» был посмертно опубликован сборник записей-миниатюр Барта.

Психоанализ и психология

Чтобы говорить, психоанализ вынужден овладевать каким-то чужим, несколько неуклюжим, еще не-психоаналитическим дискурсом. Таким удаленным, *отсталым* дискурсом, отягощенным старинной культурой и риторикой, служат в данном случае ошметки психологического дискурса. Такова чуть ли не функция психологии — представляться психоанализу как «хороший объект».

(Подыгрывание тем, кто над тобой властен: так, в лице Людовика Великого у меня был учитель истории, для которого шум и гам на уроках были словно ежедневным наркотиком, и он нарочно давал ученикам множество поводов для этого — грубые ошибки, наивные реакции, двусмысленные слова и позы, да еще и какая-то печаль во всех этих тайно провоцирующих выходах; а ученики, быстро сообразив это, иной раз с садистским упорством старались не гадать на его уроках.)

«Что это значит?»

Постоянная (и иллюзорная) склонность обращать к любому, даже мельчайшему факту не детский вопрос «почему?», а древнегреческий вопрос о смысле, как будто все вещи так и трепещут смыслом: «что это значит?» Нужно любой ценой превратить факт в идею, описание, толкование, в общем, подыскать ему *другое, чужое имя*. Эта мания не останавливается даже перед самыми легковесными вещами: скажем, стоит мне отметить — а я с превеликой охотой отмечаю такое, — что, живя в деревне, я люблю мочиться в саду, а не где-нибудь еще, как мне тут же хочется узнать, *что это значит*. Такая жажда делать простейшие вещи значимыми отмечает субъекта социальным клеймом, словно какой-то порок: *нельзя размышлять цепь имен, нельзя спускать язык с цепи*; чрезмерное увлечение номинацией всегда выставляют в смешном виде (г-н Журден, Бувар и Пекюше).

(Даже и здесь, если не считать «Припоминаний», — которые именно этим и ценны, — ничего не сообщают, не приписав ему какого-нибудь значения; никак нельзя оставить факт в состоянии не-значительности; так действует басня, извлекающая из любого фрагмента реальности какое-нибудь поучение, какой-нибудь смысл. Можно представить себе и обратно организованную книгу: в ней сообщалось бы множество «инцидентов» при полном запрете добывать из них хоть на строчку смысла; то была бы книга самых настоящих *хайку*.)

Какое рассуждение?

«Япония» — положительная ценность, «лепет» — отрицательная. Но ведь и японцы лепечут. Не беда: достаточно сказать, что этот лепет не является отрицательным («все тело в целом... обращает к вам своего рода лепет, у которого совершенное владение кодами отнимает всякий регрессивно-инфантильный характер», *EpS*, 753, II). Р.Б. делает точно то же, что и Мишле в его изложении: «У Мишле, конечно, есть определенный тип каузальности, но эта каузальность благоразумно загнана в баснословные края моральности. Это проявления моральной “необходимости”, чисто психологические постулаты... Греция *не должна* была быть гомосексуальной, потому что в ней все высвечено, и т.д.» (*Mi*, 264, I). Японский лепет *не должен* быть регрессивным, потому что японцы привлекательны. Таким образом, «рассуждение» строится как цепь метафор: он берет какое-нибудь явление (коннотацию, букву Z) и обрушивает на него лавину точек зрения; вместо аргументации — развертывание образа: Мишле «пожирает» Историю — значит, он «пасется», то есть «топчется» на ней и т.д.; и вот все, что бывает с животным на пастбище, *применяется* и к Мишле, метафорическое применение играет роль объяснения. Любой дискурс, где слово ведет за собой мысль, можно назвать (безоценочно) «поэтическим»: если вы любите слова настолько,

что подпадаете под их власть, значит, вы уже не подвластны закону означаемого, по которому живут «пишущие». Получается дискурс в буквальном смысле *онейрический* (наша греза выхватывает проплывающие перед нею слова и слагает из них историю). Само мое тело (а не только идеи) может *приспосабливаться* к словам, в известном смысле формироваться ими: скажем, недавно обнаруживаю у себя на языке красную ссадину, похожую на экскориацию, да еще и не причиняющую боли, — а ведь это как будто похоже на рак! Но при ближайшем рассмотрении этот знак оказывается лишь легким отслоением покрывающей язык белесой пленки. Не поручусь, что весь этот обсессивный сценарий не был специально выдуман, чтобы воспользоваться редким и вкусным в силу своей точности словом *экскориация*.

Рецессия

Во всем этом есть опасность рецессии: человек говорит о себе самом (опасность психологизма, самоуверенности), высказываясь фрагментами (опасность афоризма, надменности). Эта книга состоит из того, чего я сам не знаю, — из бессознательно-го и идеологии, о которых можно говорить только голосом других. Я не могу представить на сцене (в тексте) *как таковое* все то символическое и идеологическое, которые проходят сквозь меня, потому что сам образую их слепую точку (мне безраздельно принадлежит *мое* воображаемое, *моя* фантазматика — отсюда и эта книга). Соответственно психоанализом и политической критикой я могу пользоваться лишь подобно Орфею — не оборачиваясь, не оглядываясь на них, не заявляя о них (или лишь чуть-чуть — оттого моя самоинтерпретация опять-таки устремляется в русло воображаемого). В названии этой книжной серии («X. о себе самом») содержится психоаналитический потенциал: *я обо мне* — это ведь и есть программа воображаемого! Каким образом отраженный свет зеркала отражается, отсвечивает от меня? За пределами этой зоны дифракции — на которую я единственно и могу бросить взгляд, но

все же не могу исключить из нее самого говорящего о ней, — находится реальность, а также символическое. За последнее я никак не в ответе (хватит с меня и забот о своем воображаемом!); здесь дело для Другого, для переноса, а значит, для *читателя*. И все это проходит — здесь особенно очевидно — через фигуру Матери, расположенную рядом с Зеркалом.

Структуральный рефлекс

Как спортсмен радуется, что у него хорошие рефлексы, так и семиологу приятно, если удастся мгновенно понять, как работает та или иная парадигма. Читая фрейдовского «Моисея», он радуется, уловив элементарный переключатель смысла; радость тем больше, что в данном случае оппозиция двух религий последовательно проводится через простейшую оппозицию двух букв — *Амон/Атон*¹: вся история иудаизма в этом переходе от «м» к «т». (Структуральный рефлекс заключается в том, чтобы как можно дольше *отсрочивать* возникновение элементарного отличия, пока не дойдешь до конца общего ствола: чтобы смысл чистым сухим щелчком возникал *in extremis*², чтобы его победа одерживалась в последний момент, как в хорошем триллере.)

Царствование и триумф

Будем различать в пандемониуме социальных дискурсов (сильных социолектов) два вида надменности, два чудовищных способа риторического господства: *Царствование* и *Триумф*. Докса не стремится к триумфальности — она довольствуется тем, что царствует; она всюду проникает, ко всему липнет; ее господство закономерно естественное; этакая всепокрывающая оболочка, растянутая благословения Власти; это вселенский Дискурс, род чванства, кроющийся уже в самом акте «держания» речи (о чем-то); в этом

¹ Два древнеегипетских солнечных божества: архаическое политеистическое и более новое монотеистическое (XV в. до н.э.).

² В самом конце (лат.).

эндоксальный дискурс близок по природе к радиовещанию — после смерти Помпиду¹ в течение трех дней это *так и лилось, так и разливалось*. Напротив того, язык партийно-воинствующий — революционный или религиозный (в те времена, когда религия еще была воинствующей) — это язык триумфальный: каждый речевой акт представляет собой настоящий триумф в античном духе, торжественное шествие победителей и побежденных врагов. Измерить уверенность в себе политического режима и определить его эволюцию можно по тому, находится ли он (еще) на стадии Триумфа или (уже) на стадии Царствования. Стоило бы изучить, например, как, в каком ритме, посредством каких фигур революционный триумфализм 1793 года постепенно успокоился, растекся, «сгустился» и перешел в состояние Царствования (буржуазной речи).

Упразднение царства ценностей

Противоречие: пишет длинный текст о ценности, о непрерывном аффекте оценивания — что влечет за собой этическую и семантическую деятельность, — а вместе с тем, *и даже именно поэтому*, так же энергично мечтает о «полном упразднении царства ценностей» (в чем заключалась, как утверждают, задача дзэна).

Где граница представления?

Брехт накладывал в корзину своей актрисе настоящего мокрого белья — чтобы та правильно двигала бедрами при ходьбе, как положено угнетенной прачке. Это очень здорово — но ведь и глупо, не правда ли? Ведь корзина-то тяжела не от белья, но от времени, истории — а как *представить* такую тяжесть? Невозможно представить что-либо политическое: оно не дает себя копировать, сколько ни старайся, чтобы копия была правдоподобнее. Вопреки закоренелым верованиям социалистического искусства, где начинается политика — там кончается подражание.

¹ Президент Франции Ж.Помпиду скончался 2 апреля 1974 года.

Резонанс

Всякое касающееся его слово очень сильно резонирует в нем, и он опасается этого резонанса — вплоть до того, что пугливо избегает слушать любые речи, которые могут сказать о нем. Чужое слово, хвалебное или нет, изначально отмечено резонансом, который оно может вызвать. Только он один — зная «исходный материал» — способен измерить усилие, требующееся от него, чтобы прочесть какой-нибудь посвященный ему текст. Таким образом, связь с внешним миром всякий раз достигается благодаря страху.

Успешное/неудачное

Перечитывая себя, он замечает, что сама текстура каждого произведения как-то странно расслаивается на *успешное/неудачное*: словно вдох и выдох, идут то счастливые выражения, целые полосу удач, то болотная муть, мусор; он даже начал вести этому перечень. Выходит, нет ни одной сплошь удачной книги? — Пожалуй, книга о Японии. Здесь счастливой сексуальной жизни вполне естественно соответствует непрерывно изливающееся, ликующее блаженство письма: *в том, что он пишет, каждый защищает свою сексуальность*.

Возможна и третья категория — не успешное и не неудачное, а *стыдливое*: отмеченное клеймом воображаемого.

О выборе одежды

Телевизионный фильм о Розе Люксембург говорит мне о том, как красиво было ее лицо. Глядя на ее глаза, мне хочется читать ее книги. И вот я сочиняю историю об интеллектуале, который решил стать марксистом и вынужден выбирать себе марксизм — какой именно, какого толка, какой марки? Ленина, Троцкого, Люксембург, Бакунина, Мао, Бордиги¹ и т. д.? Он ходит в библиотеку, читает всех, словно пробуя на ощупь одежду в магазине, и выби-

¹ Амадео Бордига (1889–1970), итальянский философ-марксист.

EPREUVES ECRITES

COMPOSITION FRANÇAISE

Durée : 6 heures

« Le style est presque au-delà [de la Littérature] : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur... où se forme le premier couple des mots hauts de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. [...] Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une humeur. [...] Le miracle de cette transmutation fait du style une sorte d'opération supralittéraire, qui emporte l'homme au seuil de la puissance et de la magie. Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société. On peut donc imaginer des auteurs qui préfèrent la sécurité de l'art à la solitude du style. »

R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, chap. I.

Par une analyse de ce texte, vous dégagerez la conception du style que propose R. Barthes et vous l'apprécierez en vous référant à des exemples littéraires.

• Rapport de Mme Châtelet

Les candidates ont été placées cette année devant un texte long de Roland BARTHES. On leur demandait : - d'abord de l'analyser pour en dégager les idées de Roland Barthes sur le style, - puis d'apprécier librement cette conception.

Un grand nombre d'entre elles ayant paru déroutées par l'analyse, nous insisterons sur cet exercice. Nous indiquerons ensuite les principales directions dans lesquelles pouvait s'engager la discussion.

I - L'ANALYSE

L'analyse suppose d'abord une lecture attentive du passage proposé. Or beaucoup de copies révèlent des faiblesses sur ce point. Rappelons donc quelques règles essentielles sur la manière de lire un texte.

Puisqu'il ne peut s'agir ici d'une lecture expressive à voix haute, on conseillerait volontiers une lecture annotée, qui n'hésite pas à souligner les mots importants, les liaisons indispensables, qui mette en évidence les parallélismes ou les reprises d'expression, bref qui dégage par des moyens matériels la structure du texte. Cette première lecture n'a pour objet que de préparer l'analyse qui doit être elle-même élaborée à partir des éléments retenus.

рает самый подходящий ему марксизм, дабы изрекать дискурс истины, исходя из устройства своего тела.

(Это могло бы стать дополнительной сценой «Бувара и Пекюше» — вот только Бувар и Пекюше, обследуя очередную библиотеку, как раз меняют при этом свое тело.)

Ритм

Он всегда верил в греческий ритм — чередование разрешающихся друг в друга Аскезы и Празднества (а отнюдь не в ритм современной эпохи — *труд/досуг*). Именно в таком ритме жил Мишле, проходивший в жизни и в тексте через цикл смертей и воскресений, мигрени и бодрости, повествований (рассказывая о Людовике XI, он «работал веслами») и картин (где пышным цветом распускалось его письмо). В чем-то похожий ритм он встретил в Румынии, где по славянскому или балканскому обычаю люди периодически *запирались* на три дня для Празднества (игры, еды, бессонных ночей и всего такого; это называлось «кеф»). Этого ритма он все время ищет и в собственной жизни; надо не просто в течение рабочего дня *иметь в виду* вечерние удовольствия (это-то банально), но и наоборот, чтобы из вечернего блаженства в конце концов рождалось желание скорее дожидаться завтрашнего дня и вновь принаяться за работу (письма).

(Заметим, что такой ритм — не обязательно регулярный: Касальс¹ очень хорошо говорил, что ритм — это *запаздывание*.)

Да будет сие известно

В любом (даже самом необщительном) писательском высказывании содержится такой скрытый оператор, невыраженное слово, немая морфема, отсылающая к категории столь же первичной, как отрицательность или вопросительность; смысл ее — *«и да будет сие известно!»*. Этим сообщением отмечены фразы каждого, кто пишет; в каждой из них есть тот или иной мотив, шум, гортан-

¹ Набло Касальс (1876–1973) — испанский музыкант.

но-мышечное напряжение, напоминающие три звонка в театре или гонг Ранка¹. Даже Арто, настоящий бог гетерологии, говорит о том, что он пишет: *да будет сие известно!*

Между Саламанкой и Вальядолидом

Как-то летним утром (в 1970 году), задумчиво катя по дороге между Саламанкой и Вальядолидом, он со скуки, ради игры начал придумывать новую философию, тут же окрестив ее «преференциализмом» и в тот момент, сидя в машине, мало заботясь, что она может оказаться легковесной или предосудительной: на прочной (твердокаменной?) основе материализма, где мир рассматривается лишь как ткань, текст, развертывающий революцию языков, войну систем, и где рассеянный, неустоявшийся субъект может осознать себя лишь благодаря некоторому воображаемому, — там политический или этический выбор такого псевдосубъекта не основывает никакой ценности; *этот выбор неважен*; как бы его ни заявлять — торжественно или яростно, — он не более чем *наклонность*: перед лицом осколков мира я имею право лишь на предпочтение, *преференцию*.

Школьное упражнение

1. Почему автор называет дату этого эпизода?
2. Каким образом выбор места оправдывает собой «задумчивость» и «скуку»?
3. В чем возможная «предосудительность» изложенной автором философии?
4. Объясните метафору «ткани».
5. Назовите философские системы, которым «преференциализм» может противопоставляться.
6. Значение слов «революция», «система», «воображаемое», «наклонность».
7. Зачем автор выделяет некоторые слова или выражения?
8. Охарактеризуйте стиль автора.

¹ Отто Ранк (1884–1939) — австрийский психиатр.

Знание и письмо

Увлеченно работая над каким-либо текстом, он любит, чтобы нужно было искать дополнения и уточнения в ученых книгах; будь его воля, он держал бы у себя образцовую библиотечку *справочных изданий* (словарей, энциклопедий, указателей и т. д.); чтобы меня со всех сторон окружало легко доступное мне знание, с которым достаточно лишь *справляться* — не впитывая его в себя; чтобы знание знало свое место как *приложение к письму*.

Ценность и знание

(О Батае:) «В общем, знание сохраняется как могущество, но оспаривается как скука; ценностный подход позволяет не презирать, релятивизировать или же отбрасывать знание, а преодолевать его скуку, отдыхать от него; он противостоит знанию не в полемической перспективе, а в структурном смысле; знание и ценность чередуются, одно дает отдых от другого в *любновом ритме*. Собственно, таково и есть письмо данного эссе (речь идет о Батае): любовный ритм науки и ценности — гетерология и наслаждение» (ST, 1617, II).

Сцена

В «сцене» (бытовой) он всегда видел опыт насилия в чистом виде, и где бы он ее ни слышал, она всякий раз его *пугает*, как ребенка пугают ссоры между родителями (и он всегда, не стесняясь, избегает ее). Сцена оттого вызывает в нем столь глубокий резонанс, что в ней обнажается раковая болезнь языка. Речь неспособна замкнуть собою речь — вот о чем говорит сцена; реплики порождают одна другую, не допуская никакого заключения, если не считать убийства; и именно потому, что сцена вся нацелена на это последнее насилие, хоть никогда и не доходит до него (по крайней мере, у «цивилизованных» людей), она являет собой самую суть насилия

— насилие, наслаждающееся собственной длительностью; страшно и нелепо, как гомеостат в научной фантастике.

(Попадая в театр, сцена становится ручной: театр *укрощает* ее, принуждая к окончанию; прекращение речи — это максимум насилия, которое можно противопоставить насилию речевому.)

Он плохо выносил насилие. Эта склонность, всечасно констатируемая, оставалась для него весьма загадочной; и вот в чем, как кажется, следует искать причину такой невыносимости: насилие всегда организуется в *сцену* — самый транзитивный из видов поведения (устранить, убить, уязвить, укротить и т. д.) является и самым театральным из всех, и вот этому-то нарушению семантического порядка он и противится (ведь смысл по самой природе противоположен поступку!); как ни странно, в любом насилии он невольно замечал литературную основу — ведь сколько супружеских сцен следуют образцу какой-нибудь знаменитой живописной картины, какого-нибудь «Изгнания жены» или «Развода»? В конечном счете любое насилие иллюстрирует собой какой-то патетический стереотип; и, странным образом, та абсолютно ирреалистичная манера, которой украшен и нагружен насильственный акт, — манера одновременно нелепая и действенная, активная и неподвижная, — заставляла его испытывать по отношению к насилию чувство, какого он никогда больше не переживал: что-то вроде суровости (должно быть, чисто «грамотейская» реакция).

Драматургия науки

Он с подозрением относился к Науке и упрекал ее в *адиафории* (термин Ницше), в равнодушном не-отличии: ученые возводят это отсутствие отличий в ранг Закона и прокурорски выступают от его имени. Однако это осуждение отменялось всякий раз, когда Науку удавалось *драматизировать* (чтобы она могла отличаться, производить какой-то текстуальный эффект); он любил тех ученых, у которых мог подметить смущение, трепет, какую-нибудь манию, бредовую склонность; он извлек много пользы из соссюровского

«Курса», но Соссюр стал ему бесконечно дороже с тех пор, как он узнал о его отчаянной охоте за Анаграммами; так и у многих ученых он чувствовал какой-нибудь счастливый провал, просто по большей части они не решались написать об этом целую книгу: они высказывались об этом скованно, натянуто, не-отлично.

Так же и семиологическая наука, думал он, приняла не лучший оборот в своем развитии, потому что ей не хватило *увлеченности*: в значительной части она представляла собой монотонные, лишённые отличий труды, в которых теряли свои отличия и вещь, текст, тело. А разве можно забывать, что семиология связана со страстями смысла — его апокалипсисом и/или утопией?

Корпус текстов — отличное слово! Главное, чтобы в корпусе [corpus] читалось *тело* [corps]: чтобы либо в отобранных для изучения текстах (корпусе) искали не только структуру, но и фигуры акта высказывания, — либо к этому корпусу текстов было какое-то любовное отношение (а то вместо корпуса будет одно лишь *воображаемое* науки).

Все время помнить мысль Ницше: мы научны постольку, поскольку нам недостает тонкости. — А я, наоборот, воображаю себе науку драматично-тонкую, которая карнавалом опрокидывает тезис Аристотеля и готова признать (хотя бы на миг), что *наука бывает только об отличии*.

Я вижу речь

Это такая болезнь: я *вижу* речь. В силу какого-то странного влечения — перверсивного, в том смысле что желание здесь принимает один объект за другой, — то, что я должен был бы просто слушать, открывается мне как «видение», так же как (при всех оговорках!) Сципион увидел во сне музыку мировых сфер¹. После первичной сцены, когда я слушал не видя, наступает сцена перверсивная, когда я воображаю, что вижу слышимое. Слушание незаметно переходит в зрение: речь как бы становится для меня объектом прозрения и подглядывания.

На первый взгляд, воображаемое просто: это дискурс другого,

¹ Цицерон, «О государстве», кн. VI, эпизод «Сон Сципиона».

постольку поскольку я его вижу (и заключаю в кавычки). Потом я обращаю взор на себя самого — вижу свою речь, *постольку поскольку она видна*; я вижу ее *голой*, без кавычек — это момент, когда воображаемое переживается со стыдом и болью. Тогда возникает третья картина — бесконечно надстраивающихся друг над другом языков, никогда не закрывающихся скобок; это утопическая картина, так как в ней предполагается подвижно-множественный читатель, который проворно то расставляет, то снимает кавычки — то есть сам начинает писать вместе со мной.

*Sed contra*¹

Очень часто он берет за отправную точку стереотип, банальное мнение, *присутствующее в нем самом*. Не принимая его (в силу эстетического или индивидуалистического рефлекса), он ищет чего-то иного; обычно, быстро утомившись, он останавливается просто на противоположном мнении, на механически отрицающем предрассудок парадоксе (пример: «Наука бывает только о частном»). Фактически он просто все время перечит стереотипу — такая семейная перебранка.

Это своего рода «перенос» [déport], интеллектуальный спорт: он систематически спешит туда, где намечается сгущение, оплотнение, стереотипизация языка. Словно хлопотливая кухарка, он бдительно следит, чтобы язык не загустел, не *пригорел*. Таким чисто формальным жестом объясняются движения вперед и назад в его творчестве: это чисто языковая тактика, разворачивающаяся *в воздухе*; вне всяких стратегических целей. Сложность в том, что стереотип исторически и политически смешается, а ведь за ним надо следить повсюду, куда бы он ни перешел, — что, например, делать, если он *станет левым*?

¹ Но против (лат.). В риторике — название части рассуждения, посвященной ответам на возражения.

Каракатица и ее чернила

Пишу это день за днем — дело идет, идет, каракатица вырабатывает свои чернила, я сооружаю свое воображаемое (для самозащиты и самоотдачи одновременно).

Как я узнаю, что книга завершена? По сути, как и всегда, дело заключается в выработке некоторого языка. А в любом языке знаки повторяются и, повторяясь, в конце концов образуют полный словарь — это и есть произведение. После того как я несколько месяцев подряд выговаривал содержание этих фрагментов, вновь приходящее мне на ум само собой (без усилий) укладывается в рамки уже совершенных актов высказывания; мало-помалу сплетается ткань структуры и по мере своего формирования создает все более сильное магнитное поле; так, без всякого замысла с моей стороны, образуется закрытый и постоянный набор элементов, как в языке. В некоторый момент остается возможным лишь такое преобразование, как с кораблем Арго: я могу очень долго сохранять эту книгу, постепенно заменяя в ней каждый элемент.

Замысел книги о сексуальности

Вот в одно купе со мною садится молодая пара: у женщины светлые волосы, накрашенное лицо; носит большие темные очки, читает «Пари-матч»; на каждом пальце перстень, а все ногти на руках выкрашены в разные цвета; ноготь среднего пальца густо-карминного цвета и короче других, непристойно указывая, что это палец для мастурбации. Отсюда, из моей зачарованности этой парой, от которой я глаз не могу оторвать, возникает идея книги (или же фильма), где будут только вот такие черты вторичной сексуальности (никакой порнографии); задачей будет уловить (попытаться уловить) сексуальную «личность» каждого тела, которая заключается не в красоте, не во внешней «сексапильности», а в том, каким образом тот или иной вид сексуальности непосредственно читается, — ведь эта блондинка с жирно накрашенными ногтями и ее мо-

Облавлением
d'oblouissement
contre la répétition.
la première fois
les autres fois
le stéréotype la classe
ou vice " Si on pouvait
l'appeler autrement?
parce que sans ça, la devient
un morceau mort, recuit,
d'un raisonnement.
Il n'y a plus d'oblouissement
normal (Charles du langage)

le stéréotype, à ce point, a
affaire avec la répétition
à ce point a se déman-
ier: la classe ou vice
n'est ce que c'est?
- le terme normal d'un rai-
onnement?
- une chose? la facile?
ou? quelle limite? quel
criterium

Рискованная идея.

С пылу с жару — еще
не поймешь, какой
она окажется:
глупой? опасной?
незначительной?
сохранить ее?
выбросить?
проработать глубже?
прикрыть
от критики?

лодой муж (с ладными ягодицами и вялым взглядом) носили свою обоюдную сексуальность, словно орденскую ленточку в петлице (сексуальность и респектабельность — два предмета публичной демонстрации), и эта читаемая сексуальность (ее наверняка прочитал бы Мишле) неудержимо-метонимически наполняла собой все купе, куда вернее, чем какая-нибудь череда зазывных жестов.

Сексапильность

В отличие от вторичной сексуальности, *сексапильность* тела (не совпадающая с красотой) связана с возможностью отметить (фантастически представить себе) ту любовную практику, которой его мысленно подвергаешь (я думаю именно о такой, и ни о какой иной). Так же можно сказать, что и в тексте выделяются *сексапильные* фразы — волнующие самой своей выделенностью, как будто в них заключается данное нам, читателям, обещание какой-то особенной языковой практики, как будто мы встречаемся с ними благодаря наслаждению, *которое знает чего хочет*.

Счастливей конец сексуальности?

Все (и я первый) спрашивают: а где же у китайцев сексуальность? — Вот смутная догадка (скорее даже выдумка) на этот счет, но если она верна, то это пересмотр всего говорившегося ранее: в фильме Антониони¹ показано, как в музее посетители, простые люди, рассматривают макет дикой сцены из жизни старого Китая: ватага солдат грабит и разоряет бедную крестьянскую семью; лица и позы выражают грубость или же страдание; макет большой, ярко освещенный, тела персонажей одновременно неподвижны (по-блескивая, словно в музее восковых фигур) и резко искажены, доходя до телесного и вместе с тем смыслового пароксизма; словно натуралистические скульптуры Христа в Испании, которые своей грубостью так возмущали Ренана (впрочем, он винил за это иезуитов). И вдруг эта сцена представляется мне именно *сверхсексуаль-*

¹ Документальный фильм М.Антониони «Китай» (1972)

лизированной, словно какая-нибудь картина у Сада. И тогда мне чудится (но это всего лишь игра воображения), что сексуальность — *та, о какой мы говорим, и постольку, поскольку мы о ней говорим*, — это продукт социального гнета, тяжелой истории рода людского; одним словом, результат цивилизации. А значит, возможно, что освобождение общества избавит нас от сексуальности (от нашей сексуальности), оставит ее в прошлом, отменит ее *без вытеснения*: исчезни, Фаллос! Мы ведь сами, подобно язычникам древности, сотворили из него божка. А материализм, быть может, предполагает известное *отдаление* от сексуальности, которая *без всякого блеска* выпадает из ведения дискурса и науки.

Шифтер как утопия

Он получает издали открытку от друга: «Понедельник. Возвращаюсь завтра. Жан-Луи».

Словно Журден, обнаруживший, что он говорит прозой (знаменитая сцена, вообще-то во многом в духе Пужада), он с изумлением находит в этом несложном высказывании следы проанализированных Якобсоном двойных операторов. Ведь если Жан-Луи прекрасно знает, кто он такой и в какой день он пишет, то, попав ко мне, его сообщение становится совершенно неопределенным: *какой понедельник? какой Жан-Луи?* Как я могу это знать — ведь *со своей точки зрения* мне тут же приходится выбирать из нескольких Жанов-Луи и нескольких понедельников? Шифтер — говоря только о самом известном из таких операторов — хоть и подчиняется коду, но предстает как изощренное, самим же языком данное средство прервать коммуникацию: я говорю (видите, я же умею пользоваться кодом), но окутываюсь туманом неизвестной вам ситуации высказывания; в своем сообщении я оставляю *интерлокутивные дыры* (собственно, не так ли происходит и всегда, когда мы употребляем шифтер из шифтеров — местоимение «я»?). И тогда шифтеры (будем расширительно называть так все операторы неопределенности, образуемые *в самом языке*: «я», «здесь», «завтра»,

«понедельник», «Жан-Луи») начинают казаться ему факторами социальной субверсии: они признаны языком, но оспариваются обществом, которое страшится таких дыр субъективности и знает, затыкает их, требуя устранять двусмысленность оператора («понедельник», «Жан-Луи») «объективной» привязкой к какой-нибудь дате («понедельник, 12 июня») или фамилии («Жан-Луи Б.»). Представляете, какая свобода и, так сказать, любовная текучесть свойственны обществу, где пользуются одними лишь местоимениями и шифтерами, где каждый говорит просто «я», «завтра», «там», не отсылая к чему-либо установленному, где главной ценностью языка является *зыбкость отличия* (единственный способ соблюсти его тонкость и бесконечные отзвуки)?

В значении — три разные вещи

В значении, как его понимают со времен стоиков, есть три разные вещи: означающее, означаемое и референт. Но когда я сейчас воображаю себе лингвистику ценности (только как же построить ее, оставаясь самому вне ценности, как построить ее «научно» и «лингвистически?»), то значение состоит уже из трех других вещей; одна из них известна, это сам процесс значения — область, где обычно работает классическая лингвистика, останавливается на нем, придерживается его и не позволяет выходить за его пределы; а вот две другие известны меньше. Это *уведомление* (я довожу до сведения свое сообщение и назначаю себе слушателя) и *подпись* (я выставляюсь — неизбежно выставляюсь на обозрение). Данный анализ — не что иное как этимологическая развертка глагола *significare*, «значить»: производить знаки, делать знак (кому-то) и отождествляться в воображении со своим собственным знаком, сублимироваться в нем.

Упрощенная философия

Зачастую можно сказать, что он упрощенно понимает социаль-

ность — как бескрайний и вечный процесс взаимного трения языков (дискурсов, фикций, видов воображаемого или рациональности, систем, наук) и желаний (влечений, разочарований, обид и т. д.). А как обстоит дело в такой философии с «реальностью»? Она не то чтобы отрицается (часто к ней даже зывают — в прогрессистском духе), но в конечном счете сводится к некоей «технике», эмпирической рациональности, описываемой в терминах «рецептов», «приемов» и «результатов» (*если действовать так-то, получится то-то; чтобы избежать того-то, разумно будет сделать то-то; подождем, пока это изменится*, и т. д.). У такой философии — максимальный разброс: от фантазматического бреда в отношении к языку до эмпиризма (и «прогрессизма»), когда речь идет о «реальности». (Вечно это французское неприятие гегельянства.)

Обезьяна среди обезьян

Акоста, португальский дворянин еврейского происхождения, оказался в изгнании в Амстердаме; он присоединился к Синагоге, потом стал ее критиковать и был отлучен раввинами; по всей логике, он должен был бы порвать и с иудейской общиной, но он делает иной вывод: «Зачем мне упорно отстраняться от нее, терпя множество неудобств, — ведь я в чужой стране и не понимаю здешнего языка? *Не лучше ли будет изображать обезьяну среди обезьян?*» (Пьер Бейль, «Исторический и критический словарь»). Когда у вас в распоряжении нет никакого знакомого языка, приходится идти на *похищение языка* — так раньше воровали хлеб. (Все те — имя же им легион, — кто находится вне Власти, вынуждены похищать язык.)

Социальная разделенность

Разделенность социальных отношений существует, она вполне реальна, он этого не отрицает и с доверием прислушивается к тем (очень многим), кто об этом толкует; просто в его глазах — должно

быть, от того, что он чуть-чуть фетишизирует язык, — реальные разделения поглощаются их интерлокутивной формой: разделенным и отчужденным оказывается процесс речевого общения — то есть он рассматривает все социальные отношения в языковых понятиях.

«Я» пассивное и «я» активное [Moi, je]

Один мой студент-американец (то ли позитивист, то ли бунтарь — не разобрать) как что-то само собой разумеющееся отождествляет субъективность с нарциссизмом; видимо, он считает, что субъективность — это когда говорят о себе, причем хорошо. Это он пал жертвой старинной парадигмы — понятийной пары субъективность/объективность. Ныне, однако, субъект берет себя не там, и на новом витке спирали может вновь появиться «субъективность» — деконструированная, разъединенная, смещенная, без всякой внешней привязи; почему бы мне не говорить обо «мне», если «я» [moi] — это больше не «я сам»?

Так называемые личные местоимения — вот в них-то все и разыгрывается; я навек обречен сражаться с местоимениями: «я» [je] мобилизует воображаемое, а «вы» и «он» — паранойю. Но в зависимости от читателя все может и внезапно перевернуться, как в муаровых переливах: в выражении «moi, je» [«а я...»] активное «я» может не совпадать с пассивным и карнавалом ломать его; я могу, как это делал Сад, обращаться к себе на «вы», отделяя в себе рабочего, изготовителя, производителя письма от субъекта произведения (Автора); с другой стороны, не-говорение о себе с помощью местоимения «он» может означать: я говорю о себе примерно как о мертвом, сквозь дымку параноической эмфазы; или иначе: я говорю о себе подобно брехтовскому актеру, который должен дистанцироваться от своего персонажа — не воплощать, а «показывать» его и специально подхлестывать свою речь, чтобы отделить местоимение от имени, от его материальной основы, воображаемое от зеркала (Брехт советовал актеру продумывать свою роль в третьем лице).

Возможное сходство между паранойей и дистанцированием — через повествование: «он» — эпическое местоимение. То есть «он» злой — это самое злое слово в языке; это местоимение не-личности, которое отменяет и унижает свой референт; к любимому человеку его нельзя применить без внутреннего неудобства; говоря о ком-либо «он», я всегда имею в виду его убийство посредством языка, торжественно-церемониальную сцену которого в целом образуют пересуды.

А иногда, смеясь над всем этим, «он» уступает место активному «я» [je] просто в силу какого-нибудь синтаксического затруднения: ведь в более или менее длинной фразе, если не делать оговорок, «он» может отсылать и ко многим другим референтам, кроме меня. Вот целый ряд старомодных (если бы они не противоречили друг другу) предложений: *я не был бы никем, если бы не писал. Однако я не там, где пишу. Я столько большего, чем то, что я пишу.*

Дурной политический субъект

Если эстетика — это искусство видеть, как формы отделяются от причин и целей и образуют самодостаточную систему ценностей, то существует ли что-нибудь более противоположное политике? Однако он никак не мог избавиться от эстетического рефлекса, не мог не видеть в каком-нибудь одобряемом им политическом действии его форму (формальную плотность) и порой находил ее уродливой или смешной. Он был особенно нетерпим (интересно, по какой глубинной причине?) к шантажу и в политике государств усматривал прежде всего шантаж. В силу еще более неуместного эстетического чувства часто происходившие, и все время в одной и той же форме, захваты заложников стали противны ему своей механичностью; они дискредитировали себя, как всякий повтор: *вишь! надоело!* Это было как припев в хорошей песне, как тик на лице красивого человека. Так, из-за своей перверсивной склонности видеть формы, языки и повторы, он незаметно превращался в дурного политического субъекта.¹

¹ Эти слова: выражение *un mauvais sujet politique* может также означать политический шалопай.

Сверхдетерминация

Ахмад аль-Тифаки (1184–1253), автор «Сердечных усад», так описывает поцелуй продажного юноши: он просовывает вам в рот язык и упорно вращает им. Это может служить примером *сверхдетерминированного* поведения, ибо из такого эротического приема, внешне мало подходящего к его профессиональному занятию, продажный юноша у аль-Тифаки извлекает тройную выгоду: демонстрирует свою искусственность в любви, сохраняет образ своей мужественности и вместе с тем почти не отдается телом; благодаря своей атаке он не дает в себя проникнуть. Который из этих мотивов главный? Перед нами субъект не хитрый (как с раздражением говорит расхожее мнение), а *сложный* (как сказал бы Фурье).

Глухота к своей речи

Где бы он ни находился, он все время слушал, не мог не слушать, как глухи другие люди к своей собственной речи; он слышал, как они не слышат сами себя. Ну, а сам он? Разве он никогда не слышал свою глухоту? Он боролся, чтобы слышать себя, но этим усилием создавал лишь другую звуковую сцену, другую фикцию. Пришлось довериться письму: ведь это такой язык, который отказался произносить *последнюю реплику*, который живет и дышит тем, что надеется быть услышанным другими.

Государственная символика

Пишу это в субботу 6 апреля 1974 года, в день национального траура по Помпиду. Весь день по радио — «хорошая музыка» (на мой вкус): Бах, Моцарт, Брамс, Шуберт. То есть «хорошая музыка» — это музыка похоронная; официальная метонимия связывает между собой смерть, духовность и высококачественную музыку (а вот в дни забастовок играют сплошь «дурную музыку»). Моя соседка, обычно слушающая только поп-музыку, сегодня вообще не включает при-



L'espace du séminaire est phalantérique, c'est-à-dire, en un sens, romanesque. C'est seulement l'espace de circulation des desirs, subtils, des desirs nobles; c'est, dans l'artifice d'une socialité dont la consistance est miraculeusement obtenue, selon un mot de Nietzsche: "l'énchevêtrement des rapports amoureux".

Пространство семинара — это пространство фаланстера, то есть в известном смысле романное пространство. Это просто пространство, где циркулируют неуловимо-подвижные желания; в таком тонко устроенном сообществе происходит чудо: всякая плотность оказывается чисто внешней, это, по словам Ницше, «переплетение любовных отношений».

емник. Таким образом, мы с ней оба отвергнуты государственной символикой: она — потому что не выносит ее означающего («хорошей музыки»), а я — потому что не выношу ее означаемого (смерти Помпиду). Когда музыкой так манипулируют, отсекая от нее людей с двух сторон, то не оказывается ли она дискурсом угнетения?

Симптоматический текст

Как мне сделать, чтобы каждый из этих фрагментов был не более чем *симптомом*? — Очень просто: не сдерживайте себя, *регрессируйте*.

Система/систематика

Быть может, свойство реальности — быть *необузданной*, а свойство системы — *обуздывать* ее. Ну, а что же делать с реальностью тому, кто не хочет ее обуздывать? Распрощаться с системой-аппаратом и принять систематику-письмо (так и сделал Фурье, *SFL*, 1110, II).

Тактика/стратегия

Его творчество развивается тактически: он не завоевывает пространство, а перемещается, гоняется за противниками, как при игре в салки. Возьмем понятие интертекста: по сути, в нем нет ничего позитивного, оно служит для борьбы с законом контекста (1971, II); *констатация* одно время выдвигалась как ценность, но не из какой-то там объективности, а ради борьбы с экспрессивностью буржуазного искусства; неоднозначность произведения (*CV*, 39, II) идет вовсе не от *New Criticism*¹ и интересует его не сама по себе — это просто полемический ход против режима университетской филологии, против тирании прямого смысла. Итак, его творчество можно охарактеризовать как *тактику без стратегии*.

¹ «Новая критика» (американская) (англ.).

На потом

Он страшно любит писать «введения», «очерки», «основы», откладывая на потом «настоящую» книгу. У такой мании есть греческое имя — *пролеписис* (хорошо изученный Женеттом). Вот некоторые из таких анонсированных книг: *История письма* (*DZ*, 148, I), *История риторики* (1970, II), *История этимологии* (1971), *Новая стилистика* (*S/Z*, 622, II), *Эстетика текстуального удовольствия* (*PIT*, 1528, II), *новая наука о языке* (*PIT*, 1528, II), *Лингвистика ценности* (*ST*, 1622, II), *Перечень любовных дискурсов* (*S/Z*, 674, II), *Художественная проза на сюжет о городском Робинзоне* (1971, II), *Компендиум о мелкой буржуазии* (1971, II), книга о Франции под названием «Наша Франция» — на манер Мишле (1971, II) и т. д.

Подобные анонсы, где обычно речь идет о книге обобщающей, непомерно большой, пародирующей великие монументы научного знания, неизбежно представляют собой просто речевые акты (а именно пролеписисы); они относятся к категории отлагательности. Но отлагательность, это отрицание реального и реализуемого, тем не менее обладает собственной жизнью: такого рода проекты живут, никогда не бывают оставлены окончательно, они лишь приостановлены и в любой момент могут ожить вновь; или по крайней мере, словно устойчивый след Obsessii, они частично, косвенно, как *жесты* осуществляются в различных мотивах, фрагментах, статьях: так, *История письма* (заявленная в 1953 году), двадцать лет спустя породила идею семинара по истории французского дискурса; *Лингвистика ценности*, оставшись в прошлом, задает ориентиры для настоящей книги. *То есть гора рождает мышь*? Эту презрительную поговорку лучше перевернуть наоборот, придав ей положительный смысл: порой нужно нагромоздить целую гору, чтобы создать мышь. Фурье всегда представляет свои книги лишь как анонсы совершенной Книги (наияснейшей, наубедительнейшей, наисложнейшей), которую он выпустит позднее. Заявка на Книгу

(Проспект) — это один из тех отлагательных маневров, которыми регулируется наша внутренняя утопия. Я воображаю, представляю в фантазмах, раскрашиваю цветом и блеском великую книгу, которую я неспособен написать: то будет книга знания и письма, завершенная система и насмешка над всякой системой, сумма ума и удовольствия, книга мстительная и нежная, едкая и умиротворенная и т. д. (вот какой наплыв прилагательных — это приступ воображаемого); в общем, у нее все достоинства романного героя — он есть грядущий («приходящий», приключаящийся), а я, сам себе Иоанн Предтеча, возвещаю о его приходе. Он потому так часто задумывает новые книги (и не пишет их), что откладывает на потом все скучное. Вернее, ему хочется сразу писать то, что нравится, и ничего больше. У Мишле ему хотелось переписать телесную тематику — кофе, кровь, агаву, пшеницу и т. д.; вот и получилась тематическая критика, но во избежание теоретического спора с какой-либо другой школой (исторической, биографической и т. д.) — ибо фантазм слишком эгоистичен, чтобы вести полемику, — было заявлено, что это всего лишь *пред-критика*, а «настоящая» критика (принадлежащая другим) появится позднее. Все время находясь (или воображая себя) в цейтноте, подгоняемый наступающими и уже пропущенными сроками, вы упорно верите, что можете из этого выбраться, наведя в своих делах порядок. Составляете себе программы, планы, календари и графики исполнения обязательств. На столе и в картотеке — сплошные списки будущих статей, книг, семинаров, поездок, телефонных звонков. На самом деле вы никогда не заглядываете в эти бумажки, ведь неспокойная совесть и так заставляет вас прекрасно помнить все обязательства. Но тут ничего не поделаешь: вы пытаетесь продлить недостающее вам время путем записывания самой его недостаточности. Назовем это *навязчивой идеей программы* (видимо, ипоманиакальной по своей природе); похоже, от нее не избавлены и государства, большие коллективы — ведь сколько времени тратится на *составление программ*! А поскольку я наметил написать об этом статью, то идея программы и сама становится навязчивой.

Теперь перевернем все это наоборот: такие отлагательные маневры и зигзаги проектов — это, быть может, и есть письмо. Во-первых, произведение все время представляет собой метакнигу (предваряющий комментарий) по отношению к книге грядущей, которая *не выходит* и в итоге сама оказывается этим самым произведением: так Фурье и Пруст написали лишь «Проспекты». Во-вторых, произведение никогда не превращается в монумент: это лишь *предложение*, которое каждый будет насыщать тем, чем захочет и чем сможет, — я вручаю вам семантический материал для дальнейшего движения, словно кольцо при игре в веревочку. В-третьих, произведение представляет собой *репетицию* (театральную), и, как в фильме Ривета¹, оно не только «повторяется», но и распространяется вширь, перемежается пояснениями и отступлениями, сплетается с другими сюжетами. Одним словом, произведение надстраивается само над собой; его сутью оказывается *ступень* — безостановочная лестница.

«Тель кель»

Друзья из «Тель кель»: их оригинальность и *истинность* (не говоря об интеллектуальной энергии, даре письма) обусловлены тем, что они готовы говорить на заурядно-общем, бестелесном языке политики, *притом что каждый из них говорит на нем всем своим телом*. — Ну, а почему же вы сами так не делаете? — Вероятно, именно потому, что у меня тело не такое; мое тело не может смириться с *обобщенностью*, с той силой обобщения, что заключена в языке. — Но ведь это же индивидуалистические взгляды! Ведь их можно найти у такого христианина — и известного антигегельянца, — как Киркегор?

Тело — это неустраняемая отличность и одновременно принцип всякого структурирования (поскольку структурирование — это *Уникальное* в структуре, 1968, II). Если бы я мог говорить о политике *всем своим телом*, то из самой плоской дискурсивной структуры создавал бы структурирование, из повторов создавал бы тек-

¹ Фильм Ж. Ривета «Париж принадлежит нам» (1961).

стуальность. Вопрос в том, как долго политический аппарат станет терпеть, что я не поддаюсь банальному партийному активизму, вкладывая в него мое собственное, живое, уникальное тело, его влечения и наслаждения.

Погода

Нынче утром булочница говорит мне: «по-прежнему солнечно! но уж слишком долго стоит жара!» (здешние люди вечно считают, что на улице слишком солнечно, слишком жарко). Я добавил: «а какой красивый свет!» Тут уже булочница не ответила, и я в очередной раз заметил, как в самом легковесном разговоре непременно происходит короткое замыкание речи; я понимаю, ведь *видеть свет* — это черта особой классовой чувствительности; точнее сказать — поскольку бывает же освещение «живописное», наверняка ценимое булочницей, — социально отмеченным является видеть *неясное*, без контуров, предметов и *фигурации*, видеть прозрачное, видеть невидение (тот нефигуративный эффект, который есть в хорошей живописи и которого нет в плохой). В общем, ничто так не культурно, как атмосфера, ничто так не идеологично, как погода.

Земля обетованная

Он жалел, что не может объединить в себе сразу все течения авангарда, дойти сразу до всех крайностей, что он ограниченный, отсталый и т. д.; эти сожаления не удавалось прояснить самоанализом — чему же он противился? Чего он не принимал у тех или других — или еще более поверхностно: от чего *воротил нос*? От их стиля? От их надменности? От их воинственности? От их идиотизма?

Голова идет кругом

На иные работы, на иные темы (обычно те, на которые любят рассуждать), на иные дни в своей жизни ему хотелось бы поставить

девизом это бабье выражение: *голова идет кругом* (представим-ка себе язык, где в силу игры грамматических категорий говорящий субъект временами обязан изъясняться по-старушечьи).

Однако *на телесном уровне* голова у него никогда не идет кругом. В этом его проклятие: он никогда не бывает смутным, потерянным, не в себе, всегда находится в ясном уме; не переносит наркотиков и в то же время мечтает о них; мечтает об опьянении (чтобы не сразу развозило); однажды даже рассчитывал, что хирургическая операция хоть раз в жизни позволит ему *потерять сознание*, — в чем ему было отказано, так как оперировали без общего наркоза; каждое утро, просыпаясь, чувствует, что голова слегка кружится, но внутри-то в ней все устойчиво (бывает, я засыпаю чем-то озабоченный, и в первый миг пробуждения эта забота исчезает — момент белизны, чудесно лишенный смысла, — но потом забота вновь набрасывается хищным зверем, и я снова весь *как вчера*). Иногда ему хочется дать отдых всей массе речи, что накопилась в его голове, в его работе, в других людях, — как будто это тоже такой утомленный член человеческого тела; ему чудится, что, отдохнув от языка, он отдохнет весь целиком, прогнав прочь душевные приступы, запоздалые переживания, восторги, обиды, уговоры и т. д. Речь видится ему в облике усталой старухи (что-то вроде дряхлой домашней прислуги с натруженными руками), мечтающей получить какую-никакую *пенсию*...

Teamp

В перекрестье всего творчества — пожалуй, Театр: действительно, в любом его тексте говорится о каком-нибудь театре, а спектакль образует универсальную категорию, через посредство которой рассматривается мир. С театром связаны все, казалось бы, специальные темы, которые вновь и вновь проходят через его тексты: коннотация, истерия, фикция, воображаемое, сцена, миловидность, картина, Восток, насилие, идеология (то, что Бэкон называл «театральным призраком»). Его всегда привлекал не столько

знак, сколько сигнал, афиша; наука, которой он желал, — это не семиология, а *сигналетика*. Считая аффект неотделимым от знака, эмоцию — от ее инсценировки, он не мог *выражать* свое восхищение, негодование, любовь, боясь неправильно их обозначить. Поэтому он бывал чем более взволнован, тем более невыразителен. Его «невозмутимость» была просто скованностью актера, который не решается выйти на сцену из страха сыграть плохо. Сам он неспособен стать убедительным, зато чужая убежденность завораживает его, как раз и являясь в его глазах театральной эффектностью. От актера он требует показывать телесную убежденность, а не правдивую страсть. Вот, быть может, лучшая театральная сцена, какую он видел: в вагоне-ресторане бельгийского поезда за столиком в углу устроились какие-то люди в форме (таможенники, полицейские); с таким аппетитом, так комфортабельно и толково они кушали (выбирая подходящие приправы, куски, столовые приборы, мгновенно определяя, что биштекс будет лучше, чем холодная и безвкусная курица), так точно соответствовали еде своими манерами (аккуратно очищали рыбу от сомнительного яичного соуса, постукивали по баночке йогурта, чтобы приподнять ее крышку, соскребали, а не срезали кожуру с сыра, ножик для фруктов держали как скальпель), — что рухнул весь ресторанный сервис в вагоне Кука; они ели то же, что и мы, но это было как бы другое меню. То есть все в вагоне стало другим благодаря одной лишь их *убежденности* (когда тело соотносится не со страстью или душой, а с наслаждением).

Тема

За последние годы тематическая критика была заметно дискредитирована. И все же не стоит раньше времени отбрасывать идею такой критики. Тема — полезное понятие для обозначения такого места в дискурсе, где тело выступает *под собственную ответственность*

и тем самым переигрывает знак; скажем, «шероховатость» — не означающее и не означаемое, или же и то и другое вместе: оно фиксирует нечто здесь и одновременно отсылает куда-то дальше. Чтобы превратить тему в структурное понятие, достаточно, быть может, чуть-чуть увлечься этимологией: подобно тому как структурные единицы называются то «морфемами», то «фонемами», то «густемами», то «вестемами», то «эротемами», то «биографемами» и т. д., — представим себе, по той же звуковой модели, что «тема» это такая структурная единица тезиса (идейного дискурса), то, что полагается, выделяется и выдвигается в акте высказывания и остается какой-то *возможностью смысла* (а впоследствии порой и его окаменелостью).

Конверсия ценности в теорию

Конверсия Ценности в Теорию (по невнимательности я прочел было у себя на карточке «конвульсия» — тоже неплохо): пародируя Хомского, можно сказать, что любая ценность *переписывается* (...) в Теорию. Эта конверсия-конвульсия представляет собой энергию (epiegon); такими переводами, воображаемыми сдвигами, созданием алиби и производится дискурс. Происходя из ценности (но оттого не менее ценностно обоснованная), теория становится интеллектуальным объектом, который вовлечен в более широкий оборот (он встречается с другим *воображаемым* — читательским).

Максима

По этой книге бродит тон афоризма (*мы, все, всегда*). А ведь максима скомпрометирована связью с эссенциалистским пониманием человеческой природы, с идеологией классической эпохи; это самая надменная (а зачастую и самая глупая) из языковых форм. Почему же ее не отбросить? Причина, как всегда, эмоционального порядка: я пишу максимы (или схематично намечаю их), *чтобы успокоиться*; когда наступает смятение, то, чтобы его сгладить, я стараюсь опереться на что-то устойчиво-безличное: *«соб-*

ственно, так ведь бывает всегда», — вот и рождается максима. Максима — это такая фраза-имя, а наименовать — значит утишить. Впрочем, все сказанное и само ведь максима: она смягчает мою боязнь выступить некстати со своими максимами.

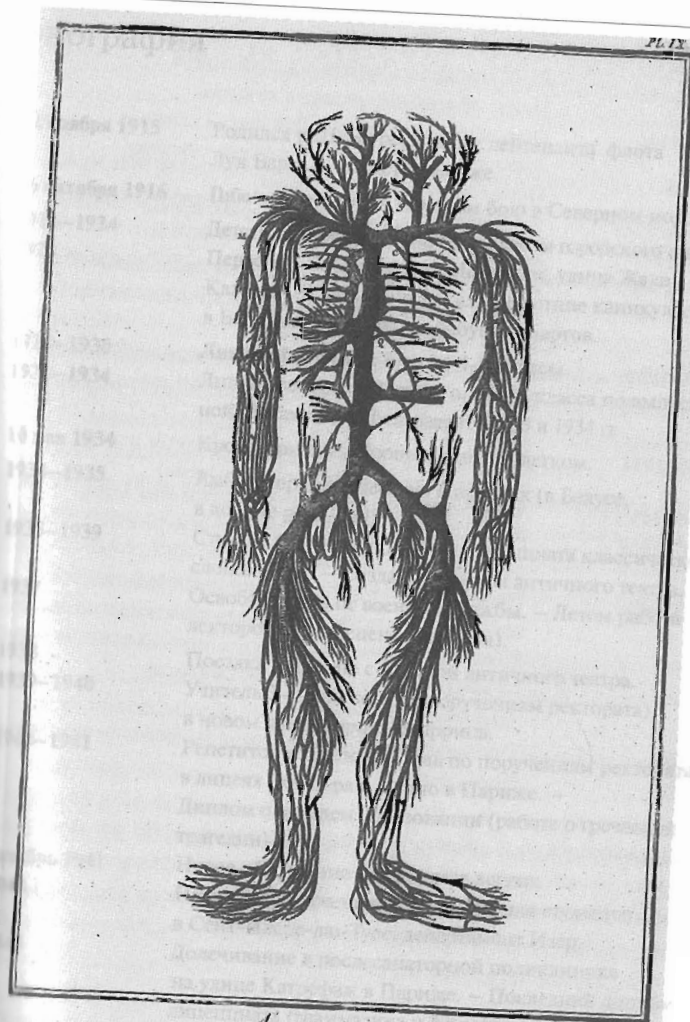
(Звонок от Х.: рассказывает о том, где отдыхал, но совсем не спрашивает, где отдыхал я, как будто я все эти два месяца с места не трогался. Не вижу в этом никакого безразличия — скорее демонстрацию самозащиты: там, где меня не было, все осталось по-прежнему — это немалое облегчение. Именно так людей, склонных к панике, успокаивает неподвижность максимы.)

Монстр тотальности

«Представим себе (если это возможно) женщину, покрытую бесконечным одеянием, сотканным из всего того, что говорится в модном журнале...» (SM, 170, II). Эта воображаемая картина, по видимости методическая, так как пользуется операторным понятием семантического анализа («бесконечный текст»), старается незаметно изобразить монстра Тотальности (Тотальность как монстра). Тотальность одновременно и смешна и страшна: ведь, подобно насилию, она всегда гротескна (то есть преодолеть ее можно только эстетикой Карнавала).

В другом дискурсе: сегодня, 6 августа, я в деревне, утро начинается великолепно: припекает солнце, цветы, тишина, спокойствие, сияние. Ничто не бродит — ни желание, ни агрессия; передо мной одна лишь работа, словно мировое бытие; все заполнено. Может, это и есть Природа? Отсутствие... остального? Тотальность?

6 августа 1973 — 3 сентября 1974 года



Anatomie.

Тело в письме.

Не кожа, не мышцы, не жилы — а все остальное: какое-то неуклюжее, папишево-волокнистое, разреженное «оно», вроде клоунской накидки.

- В санатории несколько месяцев готовился сдавать РСВ¹, собираясь заняться психиатрией. Новое обострение во время лечения.
- 1945–1946** Продолжение лечения в Лейзине, в клинике Александра, относящейся к Швейцарскому университетскому санаторию.
- октябрь 1945** Экстраплевральный пневмоторакс правого легкого.
- 1946–1947** Долечивание в Париже.
- 1948–1949** Помощник библиотекаря, а затем преподаватель во Французском институте в Бухаресте и лектор в городском университете.
- 1949–1950** Лектор в Александрийском университете (Египет).
- 1950–1952** При Главном управлении культурных связей, отдел Образования.
- 1952–1954** Исследователь-стажер в Национальном центре научных исследований (лексикология).
- 1954–1955** Литературный консультант издательства «Арш».
- 1955–1959** Научный сотрудник в Национальном центре научных исследований (социология).
- 1960–1962** Руководитель проекта в VI отделении Высшей практической школы (социально-экономические науки).
- 1962** Руководитель учебного курса в Высшей практической школе («Социология знаков, символов и представлений»).
- 1976** Профессор в Коллеж де Франс (кафедра литературной семиологии).
- (Жизнь как жизнь — учеба, болезни, должности. А где же остальное? Встречи, дружеские и любовные связи, путешествия, прочитанные книги, удовольствия, страхи, верования, наслаждения, моменты блаженства, годовая уныния; одним словом, всевозможные резонансы? — Все это в тексте — но не в произведении.)

¹ «Physiques, Chimiques, Biologiques» — университетский диплом по физике, химии и биологии и экзамен на этот диплом.

библиография 1942–1974

Книги

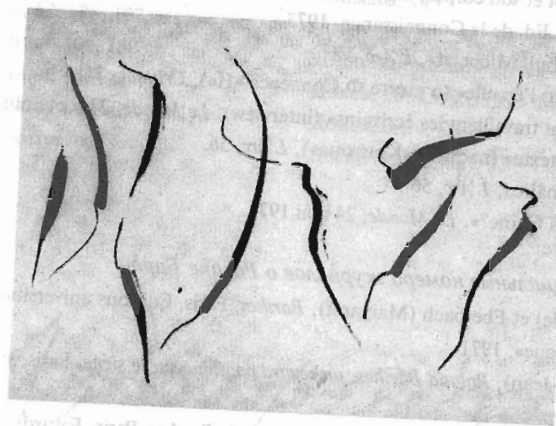
- Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, «Pierres vives», 1953. — В карманном издании, с приложением «Основ семиологии»: Paris, Gonthier, «Médiations», 1965; с приложением «Новых критических очерков»: Paris, Ed. du Seuil, «Points», 1972. — Переводы на немецкий, итальянский, шведский, английский, испанский, чешский, нидерландский, японский, португальский, каталонский.
- Michelet par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, «Ecrivains de toujours», 1954.
- Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, «Pierres vives», 1957. — В карманном издании: Paris, Ed. du Seuil, «Points», 1970, с новым предисловием. — Переводы на итальянский, немецкий, польский, английский, португальский.
- Sur Racine*, Paris, Ed. du Seuil, «Pierres vives», 1963. — Переводы на английский, итальянский, румынский.
- Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, «Tel Quel», 1964. 6-е издание — с новым предисловием. Переводы на итальянский, шведский, испанский, немецкий, сербский, японский, английский.
- Eléments de sémiologie*, в карманном издании вместе с «Нулевой ступенью письма», Paris, Gonthier, 1965. — Переводы на итальянский, английский, чешский, нидерландский, испанский, португальский.
- Critique et vérité*, Paris, Ed. du Seuil, «Tel Quel», 1966. — Переводы на итальянский, немецкий, каталонский, португальский, испанский.
- Système de la Mode*, Paris, Ed. du Seuil, 1967. — Перевод на итальянский.
- S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, «Tel Quel», 1970. — Переводы на итальянский, японский, английский.
- L'empire des signes*, Genève, Skira, «Sentiers de la création», 1970.
- Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Ed. du Seuil, «Tel Quel», 1971. — Перевод на немецкий.
- La retorica antiqua*, Milano, Bompiani, 1973 (французская версия: *Communications*, 16, 1970).
- Nouveaux essais critiques*, в карманном издании вместе с «Нулевой ступенью письма», Paris, Ed. du Seuil, «Points», 1972.
- Le plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil, «Tel Quel», 1973. — Перевод на немецкий.

Предисловия, статьи в журналах и сборниках¹

- 1942 «Notes sur André Gide et son Journal», *Existences* (журнал Санатория для французских студентов в Сент-Илере-дю-Туве).
- 1944 «En Grèce», *Existences*.
- «Réflexions sur le style de *L'Etranger*», *Existences*.
- 1953 «Pouvoirs de la tragédie antique», *Théâtre populaire*, 2.
- 1954 «Pré-rômans», *France-Observateur*, 24 juin 1954.
- «Théâtre capital» (о Брехте), *France-Observateur*, 8 juillet 1954.
- 1955 «Nekrassov juge de sa critique», *Théâtre populaire*, 14.
- 1956 «A l'avant-garde de quel théâtre?», *Théâtre populaire*, 18.
- «Aujourd'hui ou les Coréens», de Michel Vinaver, *France-Observateur*, 1 novembre 1956.
- 1960 «Le problème de la signification au cinéma» et «Les unités traumatiques au cinéma», *Revue internationale de filmologie*, X, 32–33–34.
- 1961 «Pour une psychosociologie de l'alimentation contemporaine», *Annales* 5.
- «Le message photographique», *Communications*, 1.
- 1962 «A propos de deux ouvrages de Cl. Lévi-Strauss: sociologie et sociologique», *Information sur les sciences sociales*, 1, 4.
- 1964 «La tour Eiffel», in *La Tour Eiffel* (иллюстрации Андре Мартена), Paris, Delpire, «Le génie du lieu», 1964.
- «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4.
- 1965 «Le théâtre grec», in *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard.
- «Encyclopédie de la Pléiade», p. 513–536.
- 1966 «Les vies parallèles» (о «Прусте» Дж.Пейнтера), *La Quinzaine littéraire*, 15 mai 1966.
- «Introduction a l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8.
- 1967 Предисловие к книге: Antoine Gallien, *Verdure*, Paris, Ed. du Seuil, «Ecrire», 1967.
- «Plaisir au langage» (о Северо Сардуе), *La Quinzaine littéraire*, 15 mai 1967.
- 1968 «Drame, poème, roman» (о «Драме» Ф.Соллерса), in: *Théorie d'ensemble*, Paris, Ed. du Seuil, 1968.
- «L'effet de réel», *Communications*, 11.

¹ Выборочный перечень. Полную библиографию статей, доведенную до конца 1973 года, можно найти в книге: Stephen Heath, *Vertige du déplacement, lecture de Barthes*, Fayard, «Digraphe», 1974. – Прим. автора.

- «La mort de l'auteur», *Manteia* V.
- «La peinture est-elle un langage?» (о Ж.-Л.Шефере), *La Quinzaine littéraire*, 15 mars 1968.
- 1969 «Un cas de critique culturelle» (о хиппи), *Communications*, 14.
- 1970 «Ce qu'il advient au signifiant», предисловие к книге: Pierre Guyotat, *Eden, Eden, Eden*, Paris, Gallimard, 1970.
- Предисловие к книге *Erté* (на итальянском языке), Parma, Franco-Maria Ricci, 1970 (французская версия – 1973).
- «Musica practica» (о Бетховене), *L'Arc*, 40.
- «L'Etrangère» (о Юлии Кристевой), *La Quinzaine littéraire*, 1 mai 1970.
- «L'esprit et la lettre» (о книге: Massin, *La Lettre et l'image*), *La Quinzaine littéraire*, 1 juin 1970.
- «Le troisième sens, notes de recherches sur quelques photographies de S.M. Eisenstein», *Cahiers du cinéma*, 222.



Начертано бесцельно...

- «L'ancienne Rhétorique, aide-mémoire», *Communications*, 16.
- 1971 «Style and its image», in: *Literary Style: a Symposium*, éd. S. Chatman, London and New York, Oxford University Press, 1971.
- «Digressions», *Promesses*, 29.
- «De l'œuvre au texte», *Revue d'esthétique*, 3.
- «Ecrivains, intellectuels, professeurs», *Tel Quel*, 47.
- «Réponses», *Tel Quel*, 47.
- «Languages at war in a culture at peace», *Times Literary Supplement*, 8 octobre 1971.
- 1972 «Le grain de la voix», *Musique en jeu*, 9.
- 1973 «Théorie du Texte» (статья «Текст»), *Encyclopaedia Universalis*, tome XV.
- «Les sorties du texte», in *Bataille*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1973.
- «Diderot, Brecht, Eisenstein», in *Cinéma, théorie, lectures* (специальный номер журнала «Revue d'esthétique»), Paris, Klincksieck.
- «Saussure, le signe, la démocratie», *Le Discours social*, 3—4.
- «Réquichot et son corps», in *L'Œuvre de Bernard Réquichot*, Bruxelles, Ed. de la Connaissance, 1973.
- «Aujourd'hui, Michelet», *L'Arc*, 52.
- «Par-dessus l'épaule» (о книге Ф. Соллерса «Н»), *Critique*, 318.
- «Comment travaillent les écrivains» (interview), *Le Monde*, 27 septembre 1973.
- 1974 «Premier texte» (пастиш «Критона»), *L'Arc*, 56.
- «Au séminaire», *L'Arc*, 56.
- «Aloirs, la Chine?», *Le Monde*, 24 mai 1974.

Книги и специальные номера журналов о Ролане Барте

- Mallac (Guy de) et Eberbach (Margaret), *Barthes*, Paris, Editions universitaires, «Psychotèque», 1971.
- Calvet (Louis-Jean), *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Paris, Payot, 1973.
- Heath (Stephen), *Vertige du déplacement, lecture de Barthes*, Paris, Fayard, «Digraphe», 1974.
- Специальный номер журнала *Tel Quel*, 47, automne 1971.
- Специальный номер журнала *L'Arc*, 56, 1974.

ориентиры

- Авангард, 63, 123, 136, 151, 196
- Алгоритмы, 115
- Аллегория, 140
- Алфавит, 165, 166
- Амфиболии, 84 - 85
- Антитеза, 156
- Арго, 55, 130, 182
- Байонна, 59, 60, 123 - 125, 153
- Банальность, 155
- Бар, 159 - 160
- Басня, 170
- Беседа, 75
- Биографема, 125
- Боязнь, 57, 131, 163
- Брежнев, 62, 188, 197 - 198
- Видение, 104, 180
- Влияние, 86, 122
- Воинственность, 120, 173
- Волокитство, 84
- Воображаемое, 51, 53, 76, 95, 101, 117, 120 - 122, 130, 143, 159 - 160, 171, 174, 180, 188 - 189, 193 - 195, 199
- Вульгарность, 101, 143
- Выражение, 99, 128, 198
- Галдеж, 169
- Гегель, 115, 187
- Гейне, 130
- Говоритель, 62
- Гомосексуализм, 75, 81, 150, 168
- Голос, 79, 167
- Гримаса, 143
- Дидро, 162
- Дистанцирование, 188 - 189
- Докса, 56, 83, 95, 139 - 140, 172
- Доксология, 56
- Доска (классная), 53

или означающее без означаемого.

- Друзья, 58, 75-77
 Жид, 90
 Завершить (книгу), 182
 Запирание, 159, 114-115
 Зачарованность, 61
 Злоба, 189
 Знак, 148
 Идеология, 56, 95, 103, 120, 196
 Имена собственные, 60
 Индивидуализм, 122
 Интеллектуал, 118
 Инциденты, 170
 Ирония, 52
 Исключенность, 98, 113, 138
 Истерия, 142, 152
 Кавычки, 104, 121, 181
 Китай, 57, 184
 Классификация, 162
 Классично (писать классично), 107
 Корпус, 180
 Лепет, 64, 170
 Либерализм, 133
 Лирика, 99
 Любить, 128, 130
 Любовь, 73, 77, 79-100, 105-106, 128, 130
 Максима, 199-200
 Марксизм, 174
 Маррак, 138
 Медуза, 139-140
 Меньшинство
 (принадлежность к нему), 147-148
 Мертвые (текст Мертвых), 167
 Местоимения, 66, 185-186, 188-189
 Мигрень, 71, 141-142
 Мода, 142, 144-145
 Моральность, 75, 164
 Мужественное (/немужественное), 110
 Мужественность (декларативная), 111
 Наркотик, 197
 Нейтральное, 113, 142
 Описание, 79
 Пересуды, 131, 189
 Писатель (фантазм), 90, 95
 Подпись, 65, 186
 Политика, 62, 144, 156, 164-165, 171, 189, 195
 Пораженность, 140
 Последнее слово, 60, 108, 137, 190
 Потакание, 122
 Похищение (языка), 106, 156
 Привилегированные
 отношения, 76-77

- Призывание мертвых, 53
 Прилагательное, 51, 131, 194
 Принятие, 135
 Прозрачность, 155-156
 Пропись, 54, 154
 Проспект, 194-195
 Противоречия, 161
 Пруст, 99-100, 153
 Работа (слова), 130
 Разделенность
 (языка), 132, 141, 187
 Расизм, 81
 Резюме, 69
 Риторика, 109
 Ритуал, 76
 Роман, 137
 Романские зарисовки, 105
 Сверхдетерминация, 54, 190
 Сексапильность, 184
 Сексуальность, 174, 182, 184
 Селина и Флора, 99-100
 Семиология, 180
 Сентиментальность, 77
 Сигналетика, 198
 Символическое, 66, 172
 Симпатия, 155
 Скобки, 121
 Смотрение, 180
 Спираль, 80, 103
 Ступенчатость, 77-79, 111, 121-122, 181, 195
 Субъект (без референта), 68
 Тело (и политика), 195-196
 Тон (афоризма), 199
 Топика, 75 - 76
 Трансгрессия, 77
 Убежденность, 198
 Увлечение, 126
 Удовлетворение, 130
 Указатель, 108
 Уловка, 138
 Утомление (языка), 103, 197
 Фрагменты, 102-110, 165-166
 Фраза, 119, 164, 200
 Частная жизнь, 94-95
 Чванство, 168
 Читатель, 122
 Экскориация, 171
 Энциклопедия, 167
 Эротизация, 73
 Этимологические (науки), 157
 Эффекты (речевые), 91

цитируемые тексты

Книги

- CV Critique et vérité, 1966
 DZ Le Degré zéro de l'écriture, éd. 1972
 EC Essais critiques, 1964
 EpS L'Empire des signes, 1971
 Mi Michelet par lui-même, 1954
 My Mythologies, éd. 1970
 NEC Nouveaux essais critiques, éd. 1972
 PIT Le Plaisir du texte, 1973
 SFL Sade, Fourier, Loyola, 1971
 SM Système de la Mode, 1967
 SR Sur Racine, 1963
 S/Z S/Z, 1970

Предисловия, статьи в журналах, сборниках

- Er Erté, 1970
 Ré Réquichot, 1973
 SI «Style and its Image», 1971
 ST «Les sorties du texte», 1973
 TE «La Tour Eiffel», 1964
 1942 «Notes sur André Gide et son Journal»
 1944 «En Grèce»
 1953 «Pouvoirs de la tragédie antique»
 1954 «Pré-romans»
 1956 «Aujourd'hui ou les Coréens»
 1962 «A propos de deux ouvrages de Cl. Lévi-Strauss»
 1968, I «La mort de l'auteur»
 1968, II «La peinture est-elle un langage?»
 1969 «Un cas de critique culturelle»
 1970, I «L'esprit et la lettre»
 1970, II «L'ancienne Rhétorique»
 1971, I «Digressions»
 1971, II «Réponses»
 1973 «Aujourd'hui, Michelet»
 1974 «Premier texte»

иллюстрации¹

- Бискаросс, департамент Ланды, ок. 1932. Мать рассказчика, 2
 Ролан Барт, «Воспоминание о Жоан-ле-Пене», лето 1974 г., 5
 Байонна, улица Нового порта, или улица Аркад (фото Роже-Виолле), 8
 Байонна, Маррак, ок. 1923. С матерью, 11
 Байонна (почтовые открытки из коллекции Жака Азанза), 12-13
 Дом деда и бабушки (Байонна, аллеи Польми), 15
 Ребенком в саду у дома деда и бабушки, 16
 Бабушка рассказчика по отцовской линии, 17
 Капитан Бенже (литография). «БЕНЖЕ (je)² Луи-Гюстав, французский офицер и администратор, род. в Страсбурге, ум. в Лиль-Адане (1856—1936). Исследовал район от излучины Нигера до Гвинейского залива и Берега Слоновой Кости» (словарь «Ларусс»), 18
 Леон Барт, 19
 Берта и Леон Барты с дочерью Алисой, 21
 Ноэми Ревелен, 21
 Алиса Барт, тетка рассказчика, 22
 Луи Барт, 23
 Байонна, ок. 1925. Аллеи Польми (почтовая открытка), 24
 Байонна, Морские аллеи (почтовая открытка), 25
 Долговая расписка Леона Барта своему дяде, 26
 Прадед и прабабка Барты с детьми, 27
 Байонна. Луи Барт с матерью. — Париж, улица С., мать и брат рассказчика, 28
 Шербур, 1916, 29
 На маленьком Сибирском пляже (ныне не существует), ок. 1918, 30
 Байонна, Маррак, ок. 1919, 31
 Байонна, Маррак, ок. 1923, 32
 Токио, 1966. — Милан, ок. 1968 (фото Карлы Черати), 33
 Дом в Ю. (фото Мириам де Равиньян), 34
 Бискаросс, департамент Ланды, с матерью и братом, 35
 Бискаросс, департамент Ланды, ок. 1932, 36
 Париж, 1974 (фото Даниеля Будине), 37
 Андай³, 1929, 38

¹ Все документы, кроме особо оговоренных, принадлежат автору. — Прим. автора.

² Имя Бенже, а не «Бингер» обозначает французскую (а не немецкую) принадлежность офицера-эльзасца.

³ Примерский городок недалеко от Байонны, у испанской границы.

- 1932, после занятий в лицее Людовика Великого, с двумя товарищами на бульваре Сен-Мишель, 39
 1933, учебное задание в выпускном классе, 40
 1936, спектакль «Персы» во дворе Сорбонны, студенческая Группа античного театра Сорбонны, 41
 1937, в Булонском лесу, 42
 В Санатории для студентов: карточка с графиком температуры (1942–1945), 43
 1942, в Санатории. — 1970 (фото Джерри Бауэра), 45
 Париж, 1972, 46
 Париж, 1972. — Жюан-ле-Пен, в доме Даниеля Кордые (фото Юсефа Баккуша), 47
 Пальмы в Марокко (фото Алена Беншайя), 48
 Париж, 1974 (фото Даниеля Будине), 50
 Ролан Барт, музыкальная композиция на стихи Карла Орлеанского, 1939, 67
 Ролан Барт, рабочие карточки, 89
 Ролан Барт, цветные фломастеры, 1971, 102
 Ролан Барт, рукопись одного из фрагментов, 116
 Ролан Барт, цветные фломастеры, 1972, 129
 Газета «Интернэшнл геральд трибюн», 12–13 октября 1974 г., 145
 Карикатура Мориса Анри: Мишель Фуко, Жак Лакан, Клод Леви-Стросс и Ролан Барт (газета «Кензен литтерер»), 165
 Экзамены на диплом учителя средней школы по современной литературе (женщины), 1972: отчет конкурсной комиссии, 175
 Ролан Барт, карточки, 183
 Семинар в Высшей практической школе, 1974 (фото Даниеля Будине), 191
 «Энциклопедия» Дидро. Анатомия: разрез полой вены с ее разветвлениями в теле взрослого человека, 201
 Ролан Барт, чернила, 1971, 207
 Ролан Барт, надпись, 1972, 209

содержание

[авторское оглавление книги «ролан барт о ролане барте»]

Образы, 9

Фрагменты, 51

Активное/реактивное (*Actif/réactif*), 51. — Прилагательное (*L'adjectif*), 51. — Удобство (*L'aise*), 52. — Демон аналогии (*Le démon de l'analogie*), 52. — На классной доске (*Au tableau noir*), 53. — Деньги (*L'argent*), 54. — Корабль *Арго* (*Le vaisseau Argo*), 55. — Надменность (*L'arrogance*), 55. — Жест гадателя (*Le geste de l'aruspice*), 56. — Согласие, а не выбор (*L'assentiment, non le choix*), 56. — Истина и утверждение (*Vérité et assertion*), 57. — Атопия (*L'atopie*), 58. — Автономия (*L'autonymie*), 58. — Прицепной вагончик (*La baladeuse*), 59. — Когда я играл в салки (*Quand je jouais aux barres*), 59. — Имена собственные (*Noms propres*), 60. — О глупости я вправе... (*De la bêtise, je n'ai le droit...*), 60. — Любовь к идее (*L'amour d'une idée*), 61. — Буржуазная барышня (*La jeune fille bourgeoise*), 61. — Любитель (*L'amateur*), 62. — За что Брехт упрекает Р.Б. (*Reproche de Brecht à R.B.*), 62. — Шантаж теорией (*Le chantage à la théorie*), 63. — Чарли (*Charlot*), 64. — Полнота образа в кино (*Le plein du cinéma*), 64. — Концовки (*Clausules*), 65. — Совмещение (*La coïncidence*), 65. — Сравнение — тоже доказательство (*Comparaison est raison*), 68. — Истина и сущность (*Vérité et consistance*), 69. — Современник чего? (*Contemporain de quoi?*), 69. — Двусмысленная похвала договору (*Eloge ambigu du contrat*), 69. — Не в такт (*Le contretemps*), 70. — Мое тело существует... (*Mon corps n'existe...*), 71. — Множественное тело (*Le corps pluriel*), 71. — Косточка (*La côtelette*), 72. — Куда увезет кривая имаго (*La courbe folle de l'imag*), 73. — Парные слова-ценности (*Couples de mots-valeurs*), 73. — Двусмысленность «грубости» (*La double crudité*), 74. — Разложить/разрушить (*Décomposer/détruire*), 74. — Богиня Г. (*La déesse H.*), 75. — Друзья (*Les amis*), 75. — Привилегированные отношения (*La relation privilégiée*), 76. — Трансгрессия трансгрессии (*Transgression de la transgression*), 77. — Вторая и дальнейшие ступени (*Le second degré et les autres*), 77. — Денотация как истина языка (*La dénotation comme vérité du langage*), 78. — Его голос (*Sa voix*), 79. — Выделить (*Détacher*), 80. — Диалектики (*Dialectiques*), 80. — Множественность, отличие, конфликт (*Pluriel, différence, conflit*), 81. — Любовь к делению (*Le goût de la division*), 81. — У пианистов установка пальцев... (*Au piano, le doigté...*), 82. — Дурной объект (*Le mauvais objet*), 82.

— Докса/парадокса (Doxa/paradoxa), 83. — Порхательная страсть (*La Papillonne*), 83. — Амфибологии (*Amphibologies*), 84. — Косвенно (*En écharpe*), 86. — Камера отзвуков (*La chambre d'échos*), 86. — Письмо начинается со стиля (*L'écriture commence par le style*), 87. — Зачем служит утопия (*A quoi sert l'utopie*), 88. — Писатель как фантазм (*L'écrivain comme fantôme*), 90. — Новый субъект, новая наука (*Nouveau sujet, nouvelle science*), 91. — Ты ли это, милая Элиза... (*Est-ce toi, chère Elise...*), 91. — Эллипсис (*L'ellipse*), 92. — Эмблема и ээг (*L'emblème, le gag*), 92. — Общество отправителей (*Une société d'émetteurs*), 93. — Распорядок дня (*Emploi du temps*), 93. — Частная жизнь (*Le privé*), 94. — На самом деле... (*En fait...*), 95. — Эрос и театр (*Eros et le théâtre*), 96. — Эстетический дискурс (*Le discours esthétique*), 96. — Эрос и театр (*Eros et le théâtre*), 96. — Этнологическое искушение (*La tentation ethnologique*), 97. — Этимологии (*Etymologies*), 97. — Насилие, очевидность, природа (*Violence, évidence, nature*), 98. — Исключенность (*L'exclusion*), 98. — Селина и Флора (*Céline et Flora*), 99. — Освобождение от смысла (*L'exemption de sens*), 100. — Фантазм, а не греза (*Le fantasme, pas le rêve*), 101. — Вульгарный фантазм (*Un fantasme vulgaire*), 101. — Повторение в виде фарса (*Le retour comme farce*), 103. — Утомление и свежесть (*La fatigue et la fraîcheur*), 103. — Вымысел (*La fiction*), 104. — Двойственная фигура (*La figure double*), 105. — Любовь и безумие (*L'amour, la folie*), 105. — Подделки (*Forgeries*), 106. — Фурье или Флобер? (*Fourier ou Flaubert?*), 107. — Круг фрагментов (*Le cercle des fragments*), 107. — Фрагмент как иллюзия (*Le fragment comme illusion*), 109. — От фрагмента к дневнику (*Du fragment au journal*), 110. — Клубничная настойка (*La fraîsette*), 110. — Француз (*Français*), 111. — Опечатки (*Fautes de frappe*), 111. — Трепет смысла (*Le frisson du sens*), 112. — Галопирующая индукция (*L'induction galopante*), 113. — Левша (*Gaucher*), 113. — Жесты идеи (*Les gestes de l'idée*), 114. — Abgrund, 114. — Любовь к алгоритмам (*Le goût des algorithmes*), 115. — А вдруг я не читал... (*Et si je n'avais pas lu...*), 115. — Гетерология и насилие (*Hétérologie et violence*), 117. — Воображаемое одиночества (*L'imaginaire de la solitude*), 117. — Лицемерие? (*Hyocrisie?*), 118. — Идея как наслаждение (*L'idée comme jouissance*), 118. — Недооцененные идеи (*Les idées méconnues*), 119. — Фраза (*La phrase*), 119. — Идеология и эстетика (*Idéologie et esthétique*), 120. — Воображаемое (*L'imaginaire*), 120. — Денди (*Le dandy*), 122. — Что такое влияние? (*Qu'est-ce que l'influence?*), 122. — Тонкий инструмент (*L'instrument subtil*), 123. — Пауза: припоминания (*Pause: anamnèses*), 123.

Глушец? (*Bête?*), 125 — Машина письма (*La machine de l'écriture*), 126. — Натошак (*A jeun*), 126. — Письмо Джилали (*Lettre de Jilali*), 127. — Парадокс как наслаждение (*Le paradoxe comme jouissance*), 127. — Ликующий дискурс (*Le discours jubilatoire*), 128. — Удовлетворение (*Comblement*), 130. — Работа слова (*Le travail du mot*), 130. — Боязнь языка (*La peur du langage*), 131. — Материнский язык (*La langue maternelle*), 131. — Нечистая лексика (*Le lexique impur*), 132. — Нравится — не нравится (*J'aime, je n'aime pas*), 132. — Структура и свобода (*Structure et liberté*), 134. — Приемлемое (*L'acceptable*), 134. — «Для чтения», «для письма» и еще кое-что (*Lisible, scriptible et au-delà*), 135. — Литература как матезис (*La littérature comme mathésis*), 135. — Книга о моем «Я» (*Le livre du Moi*), 136. — Болтливость (*La loquacité*), 137. — Трезвомыслие (*Lucidité*), 137. — Брак (*Le mariage*), 138. — Детское воспоминание (*Un souvenir d'enfance*), 138. — Рано утром (*Au petit matin*), 139. — Медуза (*Méduse*), 139. — Абу Нувас и метафора (*Abou Nowas et la métaphore*), 140. — Лингвистические аллегории (*Les allégories linguistiques*), 140. — Мигрень (*Migraines*), 141. — Старомодный (*Le démodé*), 142. — Пластичность громких слов (*La mollesse des grands mots*), 142. — Икры танцовщицы (*Le mollet de la danseuse*), 143. — Политика/мораль (*Politique/morale*), 144. — Слово-мода (*Mot-mode*), 144. — Слово-ценность (*Mot-valeur*), 145. — Слово-краска (*Mot-couleur*), 146. — Слово-мана (*Mot-mana*), 146. — Слово — переходный объект (*Mot transitionnel*), 146. — Среднее слово (*Mot moyen*), 147. — Естественность (*Le naturel*), 147. — Новенькое/новое (*Neuf/nouveau*), 148. — Нейтральное (*Le neutre*), 149. — Активное/пассивное (*Actif/passif*), 150. — Аккомодация (*L'accommodation*), 151. — Нумен (*Le numen*), 151. — Переход вещей в дискурс (*Passage des objets dans le discours*), 152. — Запахи (*Odeurs*), 153. — От письма к произведению (*De l'écriture à l'œuvre*), 154. — «Как известно» («On le sait»), 155. — Непрозрачность и прозрачность (*Opacité et transparence*), 155. — Антитеза (*L'antithèse*), 156. — Удаление первоначал (*La défection des origines*), 157. — Колебание ценности (*L'oscillation de la valeur*), 157. — Парадокса (*Paradoxa*), 158. — Легкий двигатель паранойи (*Le léger moteur de la paranoïa*), 158. — Говорить/целовать (*Parler/embrasser*), 158. — Проходящие тела (*Les corps qui passent*), 159. — Игра и пастись (*Le jeu, le pastiche*), 160. — Лоскутная ткань (*Patch-work*), 160. — Краска (*La couleur*), 161. — Разделение личности? (*La personne divisée?*), 161. — Паритивность (*Partitif*), 162. — Батай и боязнь (*Bataille, la peur*), 163. — Фазы (*Phases*), 163. — Благотворное действие фразы (*Effet bienfaisant d'une phrase*), 164. — Политический текст (*Le texte politique*), 164. — Алфавит (*L'alphabet*), 165. — Порядок, которого я не помню (*L'ordre dont je ne me souviens pas*), 166. — Произведение как многопись (*L'œuvre*

comme polygraphie), 167. — Язык-жрец (*Le langage-prêtre*), 167. — Предсказуемый дискурс (*Le discours prévisible*), 167. — Замыслы книг (*Projets de livres*), 168. — Отношение к психоанализу (*Rapport à la psychanalyse*), 168. — Психоанализ и психология (*Psychanalyse et psychologie*), 169. — «Что это значит?» (*«Qu'est-ce que ça veut dire?»*), 169. — Какое рассуждение? (*Quel raisonnement?*), 170. — Рецессия (*La récession*), 171. — Структуральный рефлекс (*Le réflexe structural*), 172. — Царствование и триумф (*Le règne et le triomphe*), 172. — Упразднение царства ценностей (*Abolition du règne des valeurs*), 173. — Где граница представления? (*Qu'est-ce qui limite la représentation?*), 173. — Резонанс (*Le retentissement*), 174. — Успешное/неудачное (*Réussi/raté*), 174. — О выборе одежды (*Du choix d'un vêtement*), 174. — Ритм (*Le rythme*), 176. — Да будет сие известно (*Que ça se sache*), 176. — Между Саламанкой и Вальядолидом (*Entre Salamanque et Valladolid*), 177. — Школьное упражнение (*Exercice scolaire*), 177. — Знание и письмо (*Le savoir et l'écriture*), 178. — Ценность и знание (*La valeur et le savoir*), 178. — Сцена (*La scène*), 178. — Драматизация науки (*La science dramatisée*), 179. — Я вижу речь (*Je vois le langage*), 180. — Sed contra, 181. — Каракатица и ее чернила (*La seiche et son encre*), 182. — Замысел книги о сексуальности (*Projet d'un livre sur la sexualité*), 182. — Сексапильность (*Le sexu*), 184. — Счастливый конец сексуальности? (*Fin heureuse de la sexualité?*), 184. — Шифтер как утопия (*Le shifter comme utopie*), 185. — В значении три разных вещи (*Dans la signification, trois choses*), 186. — Упрощенная философия (*Une philosophie simpliste*), 186. — Обезьяна среди обезьян (*Singe entre les singes*), 187. — Социальная разделенность (*La division sociale*), 187. — «Я» пассивное, «я» активное (*Moi, je*), 188. — Дурной политический субъект (*Un mauvais sujet politique*), 189. — Сверхдетерминация (*La surdétermination*), 190. — Глухота к своей речи (*La surdité à son propre langage*), 190. — Государственная символика (*La symbolique d'Etat*), 190. — Симптоматический текст (*Le texte symptomal*), 192. — Система/систематика (*Système/systématique*), 192. — Тактика/стратегия (*Tactique/stratégie*), 192. — На потом (*Plus tard*), 193. — «Тель кель» (*Tel Quel*), 195. — Погода (*Le temps qu'il fait*), 196. — Земля обетованная (*Terre promise*), 196. — Голова идет кругом (*Ma tête s'embrouille*), 197. — Театр (*Le théâtre*), 197. — Тема (*Le thème*), 199. — Конверсия ценности в теорию (*Conversion de la valeur en théorie*), 199. — Максима (*La maxime*), 199. — Монстр тотальности (*Le monstre de la totalité*), 200. — биография, 203. — библиография, 205. — ориентиры, 209. — цитируемые тексты, 212. — иллюстрации, 213.

приложение

барт в степени три!

Думаю, если бы Барта попросили написать критический очерк о своей собственной книге, то ему пришлось бы отказаться. Конечно, ему не составило бы труда отметить недочеты своего текста, самому подвести итог своих успехов и неудач; но это не давало бы выхода из области, где работает писатель, из обстановки домашней беседы. Да и вообще, коль скоро критика традиционно является герменевтикой, то как же ему согласиться приписывать смысл книге, которая вся — сплошной отказ от смысла, которая чуть ли не с тем и написана, чтобы отречься от смысла?

Попробуем сделать это вместо него, раз он сам сдается (и пусть не ждут, чтобы мы стали его за это упрекать). Что такое смысл книги? Он не в том, что в ней обсуждается, а в том, с чем она спорит. В качестве индивидуально-телесного субъекта Барт очевидным образом борется против двух Фигур (двух Аллегорий, в средневековом смысле слова): *Ценности* (обосновывающей приятность или неприятность той или иной вещи) и *Глупости*; а в качестве исторического субъекта — против двух современных понятий: *Воображаемого* и *Идеологического*.

Любопытно, что писатель, которому довелось говорить о себе, настолько одержим мыслью о Глупости, как будто это такая вещь в нем самом, которой он боится: она того и гляди вырвется наружу, потребует себе слова (почему это я не имею права быть глупым?); одним словом, это *Вещь* с большой буквы. Пытаясь избавиться от нее, Барт, подобно сказочному дураку, сам в нее лезет; некоторые из фрагментов «Р.Б.» остались слишком короткими («Коротковато, юноша»)²; в каком-то смысле вся эта книжка, хи-

² *Barthes puissance trois*. Авторецензия, опубликованная в газете «Кензен литтерер», номер от 1–15 марта 1975 года.

³ Риктун, «Сирано де Бержерак» (начало хрестоматийной «тирады о носсах»).

троумная и наивная вместе, заигрывает с глупостью — не с чужой (это было бы слишком просто), а с глупостью самого субъекта, *берущегося за перо*; то, что *сразу* приходит мне на ум, глупо (слишком сковано Другим, который и подсказывает мне первые слова): все непроизвольное — глупо, потому что способно лишь воспроизводить и подражать, да еще и *сугубо добросовестно*. Хотя «Р.Б.» и написан отстраненно-тускло (без блеска), но все же авторские идеи представлены здесь в сыром виде; еще немного, и та или другая из них, пожалуй, стала бы «авангардной» идеей, но этот последний шаг не сделан. Барт здесь как бы испытывает собственную банальность, погружается в нее. Что же он находит в глубине? Разумеется, Идеологию. Идеология здесь дается не как предмет изучения или разоблачения, а как заразительная сила, подтачивающая любой акт высказывания: идеология (буржуазная, мелкобуржуазная) говорит во мне, и «Р.Б.» может лишь молча, стоически передавать ее речь читателю (а ведь сегодня ничто не создает такого чувства вины, как идеологическая метка). Творчество, местом которого является эта книга, сосредоточено не в отдельных высказываниях, даже не в письме, а главным образом в том скрытом акте, посредством которого Барт «воображает себе» ту или иную идею, заключает ее в кавычки, а потом снимает их: такое выдергивание идей из кавычек, разумеется, ведет к всевозможным недоразумениям, и прежде всего к тому, что оно (намеренно или нет?) вообще проходит незамеченным.

В плане идеологии Барт — по крайней мере, Барт-в-процессе-самовыражения — будучи историческим субъектом, борется со своим классовым образом, фатально отраженным в языке. Но эту борьбу с образом Барт ведет и в другом плане, через психоаналитическую категорию *Воображаемого*. Сегодня к Воображаемому относятся не очень хорошо — возможно, оттого, что оно еще слишком связано с классическим морализмом, с размышлениями о «себялюбии», «искренности» и прочих идеальных атрибутах «Я»; ныне ему предпочитают всевозможные высказывания о Желании и Наслаждении. Выдвинув на первый план своей книги Воображаемое — свое воображаемое, Барт делает шаг назад от моды; кое-кому его книга покажется отступ

лением по сравнению с «Удовольствием от текста» (а впрочем, ведь Мода на своем новом витке может опять сделать более престижным этот малопривлекательный регистр, где живут только маленькие дети да влюбленные). Да и как ему было поступить иначе? Взявшись писать о «себе», он мог высказывать только то, что принадлежит ему лично, — не Символическое, не Наслаждение, а Зеркало; те изменчивые, ступенчато-смешенные, всякий раз разочаровывающие состояния, в которых он *воображает себя* или (что то же самое) в которых он *хочет быть любимым*. Недаром, по-видимому, подборка фотографий в «Р.Б.» (символически помещенная до начала текста) являет нам почти исключительно образы детства. Недаром книга трижды отмечена образом Матери: в первый раз Мать обозначает собой лишь радостную *Природу*, которую автор, всегда и всюду разоблачающий «естественность», здесь готов признать; во второй раз Мать одаривает, обнимает печального ребенка, включает его в дуальное отношение, отмеченное вечной «просьбой о любви»; наконец, в третьем случае она оказывается сбоку, перед и за Зеркалом и тем самым формирует воображаемую идентичность субъекта. В плане творчества (ведь, собственно, Барт-«субъект» интересен только ему одному) Воображаемое, как и Идеология, делает бесконечным акт высказывания: он все время пытается оторваться от себя самого и никак не может закрепиться ни в каком референте. Отсюда рамка, в которую заключены все высказывания — прерывистые, ограниченные, «выписанные», порой сближающиеся с максимумом, прописью, пастишем, отдельным пассажем, гримасой; в них признается «застылость» образа, в какой-то мере они даже склонны к пораженности образом, словно у животного при виде блестящей приманки.

Что значит идеологическое? Это то, в чем сгущается идея. А воображаемое? Это то, в чем сгущается образ. Стало быть, здесь опять-таки идет борьба по поводу смысла, постольку поскольку он сгущается и «застывает»; то есть это тоже семиология, только неназванная, беспорядочная, стихийная и одновременно холодно-сознательная, изобавленная от всяких научных (и вообще метаязыковых) претензий. Такая семиология сильно отличается от прежней; можно сказать, что ее задача — помещать высказывания идеологии, а равно и воображае-

мого, в ситуацию неузнавания: раз я воображаю себя, значит, я себя не узнаю. Так что же, нет никакой истины? — Есть, но только для других, для читателя, для Другого. Связанный путами книжной серии («Х. о себе самом»), в которой ему предложили «высказаться», Барт сумел сказать лишь одно: что он один лишь не может говорить о себе *истинно*. Это и есть «разочаровывающий» смысл его книги. Он может публиковать сколько угодно заявлений, интервью или статей, окутываться дымовой завесой пояснений, словно каракатица облаком чернил, — но ничто не поможет: как субъект воображаемого и идеологического, он фатально обречен не узнавать себя (то есть не заблуждаться, а бесконечно откладывать истину на протяжении речи), что бы он сам ни писал о себе и каким бы именем ни подписывался, будь это даже надежнейший из псевдонимов — собственное имя, его Имя Собственное.

семиологическое приключение¹

На днях одна студентка просила меня руководить ее диссертацией, тему которой она назвала мне с заметной, хотя и вполне дружелюбной иронией: «Идеологическая критика семиологии».

В этой миниатюрной «сцене», пожалуй, присутствуют все элементы, характеризующие нынешний статус семиологии и ее новейшую историю:

— во-первых, тут сказывается распространенное идеологическое, то есть политическое осуждение семиологии за то, что эта наука реакционна или, во всяком случае, безразлична к идеологической ангажированности; действительно, ведь структурализм (а до него и «новый роман» — даже здесь, в Италии, если память мне не изменяет) объявляли наукой на службе у технократии или же у деголлевского режима!

— во-вторых, человек, к которому обращается студентка, рассматривается как один из представителей той самой семиологии, каковую предполагается разобрать, «демонтировать» (в двойном смысле — «проанализировать» и «снести»); отсюда и легкая ирония моей собеседницы — предлагая свою тему, она меня *провоцировала* (не касаюсь здесь психоаналитического толкования этой сцены);

— наконец, в приписываемой мне роли такого «официального» семиолога ощущается какое-то почти пародийное колебание, двуличие, неверность по отношению к семиологии, то есть человек, к которому обращается студентка, оказывается сразу и внутри и вне семиологии; отсюда слегка приятельский тон (хотя, быть может, он мне лишь почудился), которым запомнилась мне эта сцена, полная интеллектуального *коккетства*.

¹ «aventure sémiologique». Доклад на I Конгрессе Международной ассоциации семиотики (Милан, июнь 1974 г.); опубликовано в газете «Монд» 7 июня 1974 года.

Прежде чем обратиться подробнее к вопросам, которыми насыщена эта маленькая психодрама, следует сказать, что я не *представляю* своей персоной семиологию или же структурализм: никому не дано *представлять* идею, верование или метод, а уж тем более человеку, который *пишет*, который избрал себе родом деятельности не речь и не публицистическое писание [écriture], но письмо [écriture].

Интеллектуальное сообщество может объявить вас кем угодно, кем ему потребуется, но это всего лишь форма социальной *игры*, сам же я не могу переживать себя как *образ*, *image* семиологии. По отношению к этому *image* я нахожусь в двойственном положении — открытости и уклончивости:

— с одной стороны, я вполне готов принадлежать к корпорации семиологов, вполне готов вместе с ними отвечать на нападки противников, будь то спиритуалисты, виталисты, историцисты, спонтанеисты, антиформалисты, археомарксисты и т. д. Такое чувство солидарности дается мне тем легче, что у меня нет никакой тяги к размежеванию, меня не влечет, как это характерно для фракционной борьбы, противопоставлять себя тем, кто мне близок (нарциссическое влечение, хорошо изученное Фрейдом в связи с мифом о братьях-врагах);

— с другой стороны, семиология не составляет для меня общего Дела; это не та наука, учение, направление или школа, с которой я отождествлял бы свою личность (довольно и того, что я согласен эту личность как-то называть, да и то я в любой момент готов отказаться от этого названия).

Что же такое для меня семиология? Это *приключение*, то есть то, что со мною *приключается* (что идет ко мне от Означающего).

Это личное, но не субъективное приключение — ибо в нем осуществляется не самовыражение, а смещение субъекта — разыгрывалось для меня в три этапа.

1. На первом этапе было изумление. Язык, точнее дискурс, всегда составлял предмет моей работы, начиная с первой книги «Нулевая ступень письма». В 1956 году, напечатав у Надо¹ в журнале «Летр нуэль» свои материалы о мифах общества потребления, я собрал их в книге под названием «Мифологии». В ту пору я как раз впервые про-

¹ Морис Надо (род. 1911) — писатель, критик, журналист.

чел Соссюра и был поражен надеждой, которую он давал, — наконец-то придать научный смысл разоблачению мелкобуржуазных мифов, которое до тех пор как бы лишь декларировалось «на месте». Средством для этого стала семиология — тонкий анализ смысловых процессов, с помощью которых буржуазия выдает свою исторически определенную классовую культуру за нечто природно-всеобщее. В тот момент семиология с ее перспективами, программой и задачами открылась мне как основополагающий метод идеологической критики. Эту поразившую меня надежду я и высказал в послесловии к «Мифологиям» — в научном отношении оно, быть может, и устарело, но то был эйфорический текст, так как он *ободрял* ангажированного интеллектуала, давая ему в руки инструмент для анализа, а исследование смысла *делал ответственным*, наделяя политической действенностью.

С 1956 года семиология изменилась, ее история как бы увлечена потоком времени; но я по-прежнему убежден, что любая идеологическая критика, если она желает не просто утверждать о своей необходимости, может и должна быть только семиологической; и даже анализировать идеологическое содержание самой семиологии, чем собиралась заниматься моя студентка, возможно лишь семиологическим путем.

2. На втором этапе была наука, или по крайней мере научность. С 1957 по 1963 год я занимался семиологическим анализом такого глубоко знакового объекта, как модная одежда. Замысел был во многом личным, можно сказать аскетическим: воссоздать во всех подробностях грамматику всем известного, но никем еще не изученного языка. Неважно, что изложение такой работы могло оказаться скучным, — мое удовольствие состояло в том, чтобы выполнить, *проделать* ее.

Тогда же (в «Основах семиологии») я попытался и наметить программу преподавания семиологии.

Параллельно со мной семиологическую науку разрабатывали и развивали другие исследователи, в соответствии с первоначальной специальностью, направлением мысли и индивидуальностью каждого из них (я имею в виду прежде всего своих друзей и коллег Греймаса и Эко). Установились контакты с великими учеными старшего поколения, такими как Jakobson и Бенвенист, и с более молодыми ис-

следователями, такими как Бремон и Мец. Образовались Ассоциация и «Международный журнал по семиологии».

Для меня в тот период работы главным было, пожалуй, не столько намерение заложить основы семиологии как науки, сколько удовольствие от занятия *Систематикой*: в классификационной деятельности есть свое творческое упоение, знакомое таким великим классификаторам, как Сад и Фурье; подобное упоение давала мне и семиология в свою научную пору, когда я воссоздавал, мастерил (в высоком смысле слова «бриколаж») системы и игровые модели. Я всегда писал книги только для удовольствия; удовольствие от Системности заменяло для меня сверх-я Научности. Тем самым уже назревала и третья фаза моего приключения: в конце концов, равнодушный к равнодушию науки, к ее адиафории, по выражению Ницше, я через «удовольствие» вступил в область Означающего, в область Текста.

3. Действительно, третий этап стал этапом Текста.

Вокруг меня сплетались новые дискурсы, смещая предрассудки, колебля очевидности, вводя новые понятия:

Пропт, открытый через посредство Леви-Стросса, позволил всерьез приложить семиологию к литературному объекту — повествованию;

Юлия Кристева, глубоко переменившая весь горизонт семиологии, лично мне дала прежде всего новые понятия *параграмматизма* и *интертекстуальности*;

Деррида подверг мощному сдвигу само понятие знака, выступив с идеей отсрочивания означаемых, рассредоточивания структур;

Фуко подверг знак еще более серьезному суду, определив его конкретно-историческое место в прошлом;

Лакан дал законченную систему членения субъекта, без которой наука обречена на слепоту и немоту в вопросе о том месте, откуда она говорит;

наконец, «Тель кель» предпринял уникальную по сей день попытку поместить все эти преобразования в марксистскую перспективу диалектического материализма.

Для меня этот период в основном располагается между «Введением в структурный анализ повествовательных текстов» (1966) и «S/Z»

(1970), причем вторая из названных работ в известном смысле отрицает первую, отказываясь от структурных *моделей* и обращаясь к практике Текста с его бесконечными отличиями.

Что такое Текст? Не стану отвечать определением, так как это значило бы вновь очутиться в плену означаемого.

В современном, сегодняшнем значении, которое мы стремимся придать этому слову, Текст принципиально отличается от литературного произведения:

это не эстетический продукт, а знаковая деятельность;

это не структура, а структурирование;

это не объект, а работа и игра;

это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенная смыслом, который следует восстановить, а пространство, прочерченное следами смысловых сдвигов;

уровнем Текста является не значение, но Означающее, в семиотическом и психоаналитическом смысле этого понятия;

Текст шире, чем традиционное литературное произведение; бывает, к примеру, Текст Жизни, в который я пытался проникнуть с помощью письма в своей книге о Японии.

Как же сочетаются во мне сейчас эти три пережитых этапа семиологии: надежда, Наука и Текст?

Говорят, что король Людовик XVIII, тонкий гурман, заставлял жарить ему несколько бифштексов, сложенных один на другой, и ел только самый нижний, впитавший сок, который просочился из остальных. Так же и мне хотелось бы, чтобы нынешний этап моего семиологического приключения вообрал в себя лучший сок всех предыдущих, пропущенный, как в королевских бифштексах, сквозь фильтр из того самого вещества, которое нужно профильтровать; чтобы фильтрующее было и фильтруемым, так же как означаемое является и означающим; чтобы, таким образом, в моей нынешней работе обнаруживались те стремления, что одушевляли мое семиологическое приключение в прошлом, — готовность принадлежать к содружеству строго научных исследователей и верность принципу взаимопроникновения семиологии и политики. Вместе с тем сегодня я признаю

эту двойную традицию, лишь оговорив вносимые в нее поправки: — что касается первого пункта (научного характера семиологии), то ныне я не думаю и не желаю, чтобы семиология была обыкновенной позитивной наукой, и тому есть важнейшая причина: семиологии — и, возможно, ей одной из всех нынешних гуманитарных наук — свойственно задаваться вопросом о своем собственном дискурсе; ведь это наука о языке, о различных языках, и она не может принимать свой собственный язык как простую данность, как нечто прозрачное, как нейтральное орудие — одним словом, как метаязык; вооруженная достижениями психоанализа, она ставит вопрос о *месте, откуда она говорит*, — вопрос, без которого любая наука и любая идеологическая критика ничтожны; для семиологии (по крайней мере, так хотелось бы мне) субъект, в том числе и ученый, не бывает *экстерриториален* по отношению к своему дискурсу; иными словами, науке в конечном счете негде укрыться в безопасности, и в этом смысле ей приходится признать себя письмом;

— что касается второго пункта (идеологической ангажированности семиологии), то здесь мне кажется, что ставки в игре сильно возросли: ныне семиология должна иметь дело не только с мелкобуржуазной «спокойной совестью», как во времена «Мифологий», но и со всей символическо-семантической системой нашей цивилизации; надо стремиться не просто изменить содержание знаков, но прежде всего *расширить* самую систему смысла — выйти за рамки западной традиции, как я заявлял о том в своем тексте о Японии.

В заключение еще одно замечание к этому вступительному слову. В нем произносилось слово «Я»; само собой разумеется, что это первое лицо — *воображаемое* (в психоаналитическом смысле термина); не будь оно так, не будь всякая искренность неузнаванием себя — не стоило бы и писать, можно было бы просто говорить. Письмо — это как раз то пространство, где грамматические лица и источники дискурса смешиваются, перепутываются, сливаются до неразличимости; письмо — не истина человека (автора), а истина языка. Поэтому письмо всегда идет дальше, нежели речь. Взяться *говорить* о своем письме, как я это сделал здесь, — значит просто сказать другому, что ты нуждаешься в его ответной речи.

свет Юго-Запада¹

Сегодня, 17 июля, стоит великолепная погода. Сидя на скамейке, я, словно играющий ребенок, прищуриваю глаз и смотрю, как ромашка в саду, нарушая всякие пропорции, склеивается с лужайкой через дорогу.

Дорога эта течет, словно тихая речка; время от времени по ней проезжает мотороллер или трактор (теперь это и есть настоящие деревенские звуки, вообще-то не менее поэтичные, чем пение птиц: слышатся они редко и лишь оттеняют тишину природы, налагая на нее едва заметную печать человеческой деятельности), а своими протоками она оmyвает целый квартал на дальнем краю деревни. Да-да, в этой деревне, хоть и невеликой, есть кварталы, отдельные от центра. Ведь во Франции деревня — всегда противоречивое пространство. Она ограничена и тяготеет к центру, однако же далеко от него расходится; в моей деревне — сугубо классической — есть всего одна площадь, одна церковь, одна булочная, одна аптека и две бакалейные лавки (сегодня следовало бы сказать — два магазина самообслуживания); зато два парикмахера и два врача — эта прихоть нарушает видимые законы людской географии. Франция — страна меры? Скажем скорее (причем на всех уровнях нашей национальной жизни) — страна сложных пропорций.

Также и весь мой Юго-Запад шире самого себя, вроде тех картинок, которые меняют свой смысл в зависимости от того, как в них вглядываешься. Я субъективно знаю целых три Юго-Запада. Первый, самый обширный (четверть всей Франции), инстинктивно обозначается для меня стойким чувством солидарности: я изездил далеко не все это пространство, но любая новость

¹ La lumière du Sud-Ouest. Очерк напечатан в газете «Юманите» 10 сентября 1977 года.

из него как-то лично меня затрагивает. Если вдуматься, единство этого большого Юго-Запада образует для меня язык — не диалект (я не знаю ни одного из языков «ок»)¹, а акцент, видимо потому, что юго-западным акцентом определялись те интонационные модели, на которых я воспитывался в раннем детстве. Этот гасконский (в широком смысле слова) акцент отличается для меня от другого южного акцента — средиземноморского; этот последний едва ли не торжествует сегодня во Франции, его поддерживает богатая образность: кинематографическая (Ремю, Фернандель)², рекламная (оливковое масло, лимоны) и туристическая; а юго-западный акцент (возможно, более тяжелый, не столь певучий) не обладает этим благородством современности; его иллюстрируют разве что интервью местных регбистов. У меня самого акцента нет, но все же с детства сохраняется один «меридионализм»: я выговариваю не «socialisme», а «socializme» (как знать, может, это два разных социализма?).

Мой второй Юго-Запад — это не регион, а просто линия, переживаемый мною маршрут. Когда я еду по нему на машине (тысячу раз уже ездил), то после Ангулема какой-то сигнал дает мне знать, что я на пороге дома и въезжаю в страну своего детства: то ли это сосновая роша рядом с дорогой, то ли пальма во дворе чьего-то дома, то ли особенно высокие облака, делающие пейзаж подвижным, как человеческое лицо. Тут и начинается настоящий свет Юго-Запада, величественный и одновременно утонченный: он никогда не бывает серым или низким (даже когда солнце не светит), это свет-пространство, отличающийся не столько красками, которые он налагает на предметы (так бывает на том, другом Юге), сколько особенным уютом, который он придает земле. Не знаю, как сказать иначе — это какой-то светлый свет. Нужно видеть этот свет (я готов сказать «слышать его» — настолько он музыкален) осенью, в лучший здешний сезон: текучий, лучащийся почти до боли (ведь это последние ясные дни в году), высвечивающий каждую вещь в ее отличности (Юго-Запад — край микроклиматов), он предохраняет здешний край от всякой вульгарности и стадности, делает его неподходящим для заурядного туризма и выявляет в нем глубинный аристократизм (это

¹ Языки «ок» — название группы южнофранцузских диалектов.

² Популярны киноактеры (соответственно 1883–1946 и 1903–1971).

вопрос не класса, а характера). Я говорю это столь хвалебным тоном, что, очевидно, должно закрасться сомнение: неужели на Юго-Западе не бывает и неприятной погоды? Да, конечно, только для меня это не частые вообще-то дожди и грозы и даже не пасмурные дни; перепады освещения здесь как-то не вызывают ни малейшего уныния, они воздействуют не на «душу», а только на тело, порой пропитывая его сыростью, опьяняя хлорофиллом или же расслабляя и изнуряя ветром из Испании, при котором Пиренеи кажутся совсем близкими, фиолетовыми; странное чувство — даже в утомлении здесь есть что-то сладостное, так бывает всякий раз, когда волнением охвачено все мое тело (а не только взгляд).

Мой третий Юго-Запад еще уже: это город, где я жил в детстве, а затем, подростком, проводил каникулы (Байонна), это деревня, куда я приезжаю каждый год, это дорога между ними, по которой я столько раз ездил покупать в городе сигары или письменные принадлежности или же встречать на вокзале друзей. У меня есть выбор из нескольких дорог: одна, более длинная, проходит среди полей, где ландшафт соединяет в себе черты Беарна и Страны Басков; другая, чудесная сельская дорога, тянется по гребню холмов над берегом Адур, а вдали на другом берегу темнеет сплошная полоса деревьев — это сосны Ландов; третья дорога, совсем новая (открылась только в этом году), идет по левому берегу Адур — она ничем не интересна, кроме того что доезжаешь быстро, да еще иногда в просвете видна река, очень широкая и тихая, утыканная белыми флажками парусов какого-нибудь яхт-клуба. Но любимая моя дорога, где я часто езжу просто ради удовольствия, — это дорога по правому берегу Адур; раньше это была бечевая тропа, вдоль нее тянутся фермы и богатые дома. Должно быть, мне нравится в ней естественность, характерная для Юго-Запада гармоничная смесь аристократизма и непринужденности; в отличие от своей соперницы на другом берегу, она еще остается настоящей дорогой, не функциональным путем сообщения, а чем-то таким, что доставляет комплексное переживание, соединяющее в себе непрерывное созерцание Адур (очень красивой, незаслуженно мало известной реки) с воспоминанием о дедовской привычке ходить пешком, не

спеша и ритмично вступая в новые и новые места, которые от этого принимают другие пропорции; это вновь то же самое, о чем я говорил в начале, — способность здешнего пейзажа не застывать в неподвижности снимка на открытке; не пытайтесь особенно фотографировать его — чтобы его ценить и любить, нужно приезжать и оставаться здесь подолгу, прослеживая все переливы мест, времен года, погоды и света.

Мне скажут: вы тут все толкуете о погоде, о разных эстетических, чисто субъективных впечатлениях. А где же люди, их отношения, заводы, магазины, проблемы? Пусть вы живете там лишь по временам, но разве вам ничего этого не видно? — В эту область реального я проникаю на свой лад, то есть своим телом; а мое тело — это мое детство, то, каким сформировала его история. Эта история распорядилась так, что свою юность я провел в провинции, на юге, в буржуазной семье. Для меня эти три составных фактора неразличимы: буржуазия для меня — это провинция, а провинция — это Байонна; сельский пейзаж моего детства — это окрестности Байонны, покрытые маршрутами прогулок, визитов и рассказов. Поэтому в том возрасте, когда формируется память, я воспринимал «основные явления действительности» лишь через ощущения от них — через запахи, мышечную усталость, звуки голосов, походы и поездки, световые эффекты, то есть через все «безответственные» стороны реальности, весь смысл которых в возникающем позднее воспоминании об утраченном времени (мое парижское детство было совсем иным — полное материальных трудностей, оно обладало, так сказать, суровой абстракцией бедности, и у меня почти нет «впечатлений» от Парижа тех лет). Рассказывая о Юго-Западе так, как он преломляется в моих воспоминаниях, я следую формуле Жубера¹: «Нужно описывать себя не таким, как чувствуешь, а таким, как помнишь».

Итак, все эти незначительные подробности — словно преддверие той обширной области, которую ведают социологическое знание и политический анализ. Например, в моих воспоминаниях ничто так не важно, как запахи старинного квартала между Нивом и Адуром, который называют «малая Байонна»; там смешивались запахи всевозможной мелкой торговли, образуя неподражаемый аромат: дратва, кото-

¹ Жозеф Жубер (1754–1824), писатель-моралист.

рой старые баски прошивают сандалии (здесь не говорят «эспадрили»), какао, испанское оливковое масло, спертый воздух темных лавок и узких улочек, ветхая бумага книг из муниципальной библиотеки — все это действовало как химическая формула ныне исчезнувшей торговли этого квартала (хотя он и поныне сохраняет частицу своего прежнего очарования) или, вернее, действует сегодня как формула ее исчезновения. Через запах я улавливаю даже перемены в образе потребления: сандалии теперь уже не ручной работы (а подметки у них уныло-резиновые), какао и масло теперь покупают в загородном супермаркете. Запахов больше нет, как будто, парадоксальным образом, все более загрязненная атмосфера города вытесняет эти бытовые ароматы, как будто «чистота» — это такая особенная форма загрязнения.

Другой вывод: в детстве я знал много семей байоннской буржуазии (в те годы в Байонне было что-то весьма балзаковское) — знал их привычки, ритуалы, темы разговора, весь их образ жизни. Эти буржуа свободных профессий имели больше предрассудков, чем капиталов, — между открыто реакционной идеологией этого класса и его порой трагичным экономическим положением существовал разрыв. Этот разрыв никогда не принимается в расчет при социологическом или политическом анализе, работающем как крупное сито, которое не улавливает всяких «тонкостей» социальной диалектики. А вот я пусть и не умел сформулировать, но чувствовал эти тонкости — эти парадоксы Истории: я уже тогда «читал» Юго-Запад, пробегал его текст, который начинается с солнечного света или расслабляющей дневной духоты, навеваемой испанским ветром, а в итоге складывается в особый тип социального и провинциального дискурса. Ведь «читать» какой-либо край — значит прежде всего воспринимать его телом и памятью, памятью тела. Мне кажется, что именно в таком преддверии знания и анализа как раз и призван находиться писатель, — в нем должно быть больше самосознания, чем специальной компетентности, он должен осознавать зазоры в компетенциях. Поэтому детство — это тот царский путь, которым мы лучше всего можем узнать страну. По сути, на свете есть только одна страна — страна нашего детства.

образ¹

Данный текст, написанный второпях несколько дней назад, скорее всего покажется теперь *повтором* того, что уже говорилось в последние дни и что вы будете опознавать по ходу моего выступления. Это всего лишь напоминание некоторых устойчивых мотивов, поставленных в известную перспективу — перспективу мотивов современности, в той мере в какой она несвоевременна.

В первоначале всего — Боязнь. (Боязнь чего — побоев, унижений?) Пародия на *cogito* — вымышленный миг, когда все разрушено, и вот теперь эта *tabula rasa*² начинает заполняться вновь: «Я боюсь — следовательно, живу». Замечание: нынешние нравы таковы (следовало бы написать особую этологию интеллектуалов), что о боязни никогда не говорят; она отвержена, изгнана из дискурса и даже из письма (возможно ли письмо боязни?). Помещаясь в первоначале, она обладает значением *метода*; с нее и начинается путь инициации.

По-гречески «махэ» означает «бой, сражение» — бой один на один, поединок, схватку на борцовском состязании. Игровая атмосфера конфликта-турнира — всего этого я терпеть не могу. Французам это, кажется, нравится: регби, дебаты «лицом к лицу», круглые столы, всякие дурацкие пари и т. д. У слова есть и другой, более глубокий смысл — «противоречие в терминах», то есть логи-

¹ «L'image». Доклад на коллоквиуме о Ролане Барте в Серизи-ла-Саль (июнь 1977 г.), напечатан в книге: *Prétexte: Roland Barthes*. Paris, UGE (10/18), 1978.

² Чистая доска (лат.).

ческая ловушка, *double bind*¹, из-за которого возникают психозы. Логическим антонимом «махэ» является «аколуфия», естественное шествование, бесконфликтная череда; у этого слова есть и другой смысл, к которому мы еще вернемся.

Язык — это поле «махии», *pugna verborum*². На эту тему можно набрать много материала — хватит на целую книгу о регламентированных языковых спорах; они всегда регламентированы — в языке нет ничего стихийного, все кодировано, даже (и в особенности) соперничество в силе: Софистика, *Disputatio*³, «хайн-тени»⁴, политические дебаты, нынешние дискуссии интеллектуалов. Моделью или же предпосылкой их является «сцена» в семейно-бытовом смысле слова.

На замкнутом поле языка, словно на футбольном поле, есть две крайних точки, двое ворот, которых нельзя обойти: с одной стороны, Глупость, с другой — Заумность. Два бриллианта чистой воды, два электрода, между которыми происходит разряд: незамутненная прозрачность Глупости и нерушимая темнота Заумности.

Глупость не имеет отношения к ошибке. Она всегда триумфальна (непобедима), и ее торжество обусловлено загадочной силой — силой голого, во всем своем блеске *здесь-бытия*. Поэтому она ужасает и зачаровывает, словно труп. (Чей труп? Возможно, истины — мертвой истины.) Глупость не страдает (ср. Буvara и Пекюше: они были умнее и оттого больше страдали). Итак, она пребывает здесь, тупая как Смерть. Откреститься от нее можно лишь формально, беря ее в целом и извне: «В глупости я не силен» (г-н Тест)⁵. Таких

¹ Двойное требование (англ.). Термин американского антрополога Г. Бейтсона, характеризующий неразрешимый душевный конфликт, который ведет к шизофрении.

² Борьба слов (лат.).

³ Савопрение (лат.).

⁴ Жанр коротких, часто импровизированных стихотворений в мальгашской народной поэзии. Авторы таких стихов состязаются, обмениваясь ими перед публикой.

⁵ Ворт подразумевает книгу «Хайн-тени» («Les Hain-Tenys», 1939) Жана Полана, прожившего несколько лет на Мадагаскаре.

⁶ Поль Валери, «Вечер с господином Тестом» (1896).

слов хватает на первое время. Но высказывания бесконечно надстраиваются друг над другом — и это тоже становится глупостью.

В языке очень важна эта «тактовая» механика (в том смысле, в каком говорят о тактах двигателя). Возьмем такие сильные системы, как Марксизм или Психоанализ: в первом такте они имеют (и действительно выполняют) функцию против-Глупости, пройти сквозь них значит утратить наивность; у тех, кто совершенно не приемлет того или другого из них (кто раздраженно, слепо, упрямо говорит «нет» марксизму или психоанализу), в этом закоулке неприятия таится и некоторая глупость, унылая непрозрачность. Но наступает второй такт, и сами эти системы становятся глупыми. Стоит им утвердиться, как глупость тут как тут. Это совершенно неизбежно. И хочется уйти куда-то еще: «Чао! Мое почтение!»

Говорят, что такой-то текст «заумен». У меня очень острое отношение к заумности. Я страдаю оттого, что некоторый текст для меня не поддается чтению, да и меня самого нередко винили в неудобочитаемости. Здесь та же паника, что и от Глупости: это я или другой? Может, это тот, другой, заумен (или глуп)? А может, это я такой ограниченный и неловкий, что не понимаю?

Перед текстом, который я не умею и не могу прочесть, я буквально «теряю ориентацию»: во мне происходит какое-то головокружение, расстройство слухового лабиринта; все «отолиты» сдвигаются в одну сторону; для моего слуха (чтения) вся масса текстуального означющего заваливается набок, не просвеченная и не уравновешенная игрой культуры.

«Зауменность» не поддается «научному» (лингвистическому) пониманию — разве что если соотносить ее с нормами, но ведь эти нормы неустойчивы, располагаются по изменчивой шкале. Дело неизбежно утыкается в некоторую *речевую ситуацию* (language in use); лингвистика прекрасно знает, что ей пора этим заняться, иначе она погибнет; но тогда ей придется заняться и миром и субъектом в полном объеме. Зауменность — это как троянский конь в крепости гуманитарных наук.

Однако мало-помалу во мне растет и укрепляется идея удобочитаемости. Хочется, чтобы получаемые мною тексты были «читательными» и написанные мною самим тексты тоже были «читательными». Благодаря чему же? Благодаря работе над Фразой, над Синтаксисом; я принимаю «тетичность» (которую Юлия Кристева, говоря об *Олофразе*, связывает с Фразой), только с особым, несинтаксическим подвохом. «Хорошо построенная» фраза (на классический манер) ясна; она может лишь слегка затемняться при особом применении эллипсиса; эллипсисами нужно пользоваться в меру и метафорами тоже: письмо, где сплошные метафоры, для меня нестерпимо.

Пришла в голову несуразная (своим гуманизмом) мысль: «Трудно представить себе, сколько любви (к другому, к читателю) заключено в работе над фразой». Это как бы милосердие тетичности, «агапэ» синтаксиса. В негативной теологии «агапэ» проникнута «эросом» — а значит, в «удобочитаемой» фразе есть свой эротизм?

Возвращаясь к речевым угрозам — к языку как бою, «махэ». Мне приходит в голову метафора пиявки. Я имею в виду сильные, систематические языки, чьи субъекты обладают верой, твердыми убеждениями, — и для меня тут все время загадка: каким образом тело может приклеиться к идее или идея к телу? Бывают языки-пиявки, и это вдвойне загадочно тогда, когда какая-нибудь языковая система критики и демистификации, в принципе служащая для очистки языка от «пиявок», сама становится «клеем», позволяющим дискурсу политического активизма блаженно паразитировать на том или ином дискурсе.

Я уже не раз предлагал составить (хотя вообще-то должен был бы сделать это сам) список, кодекс «фигур системности»; подобно «фигурам риторики», это должны быть различные обороты мысли, если угодно «аргументы», выполняющие в разных системах одну и ту же функцию (и в этом смысле образующие «форму»): заранее включать в систему возможные ответы на ее тезисы; иными словами, интегрировать в ее собственный код, в ее собственный язык факторы сопротивления этому коду; *объяснять* это сопротивление исходя из ее вну-

тренней объяснительной системы; когда, например, Франсуа Валь говорил здесь, что сегодня Психиатризм — последнее прибежище Метафоры на фоне общего упадка, то, по-моему, он высказывал тем самым фигуру системности: Психиатризм заявляет, что только он один соответствует функции, которую он сам же постулировал и описал; точно так же (более грубый пример) когда Психиатризм утверждает, что платность психоаналитической процедуры обусловлена не рыночной экономикой, а имманентными требованиями лечения; или же когда марксизм — по крайней мере, в догматической своей версии — объясняет любую оппозицию марксизму классовой идеологией; или, наконец (обратимся к христианству — языковой системе, которая некогда была «сильной»), когда Паскаль охватывает христианским дискурсом даже и само сопротивление этому дискурсу («Ты бы не искал меня, если бы уже не нашел»).

Такие фигуры системности обладают большой силой (в чем и заключается их интерес), и не поддаваться им очень трудно — поскольку задача не оспорить одну систему от имени другой, а просто «приостановить», обойти обязательно присущую этим языкам волю к господству. Как вынести, ограничить, отбросить власть языковых систем? Как избежать того или иного языкового «фанатизма» («расизма»)?

Вопрос этот стар как мир, а нового ответа на него, похоже, нет. История не выработала никакого прыжка из Дискурса: даже там, где происходила Революция, ей не удавалось «изменить язык»¹. Поэтому неприятие языковых угроз сводится к скромному смещению смысла знакомых слов — таких как Терпимость, Демократия, Договор.

Терпимость: это понятие стоило бы поправить, заново определить, потому что появилась ведь новая Нетерпимость (было бы поучительно составить карту современного мира, отражающую эти новые виды нетерпимости). *Демократия*: в этом слове слишком много утраченных иллюзий — оно вызывает отвращение, а то и ярость; так много сделано для демистификации обманов буржуазной демократии. И все же, думается, не стоит вместе с водой выплескивать ребенка. Мне по душе теория «многослойности» исторических образова-

¹ Подразумеваются слова Рембо «изменить жизнь», ставшие популярным лозунгом французских социалистов.

ний: буржуазия подобна грунту — в ней есть разные слои, и хорошие и дурные; нужно их сортировать, создавая дифференциальную геологию. А кроме того, Демократию можно ведь понимать и не столь упрощенно: можно видеть в ней не удушливую стадность, а «то, что должно воспитывать аристократические души» (как писал один комментатор Спинозы). *Договор*: вокруг этого слова нагромождено много социополитических, а также и психоаналитических идей — оставим их в стороне; будем определять Договор минимальным образом — как гибкое импровизированное устройство, которое не дает другому (а значит, и наоборот, мне) зажать меня между двумя крайностями: быть либо негодяем (если мне приходится отвечать на его удары, на его волю к власти), либо святым (если отвечать нужно на его щедрость); собственно, Договор хорош тем, что избавляет любого из нас от необходимости быть либо Проклятым, либо Героем (Брехт: «Горе стране, которая нуждается в героях»).

Все это означает, что, на мой взгляд, в воле к конфликту, в ребяческом желании «поддеть» другого есть какое-то малодушие, что в конфликтах есть что-то мелочное и даже, как я часто ощущал, что-то «по-галльски несуразное». Это ощущение посредственности можно выразить в виде афоризма: кто сам стремится к насилию, тот имеет о нем убогое представление. Для меня настоящее насилие — это насилие «всепредходящее», распада, забвения, невозможности чего-либо достопамятного.

Стирать — большее насилие, чем ломать; также и смерть насильственна — не столько та, которую мы причиняем или хотим причинить другим, сколько та, что *наступает сама* (быть может, это насилие начинаешь понимать только с возрастом).

Борьба языковых систем описывалась метафорой пиваки. Теперь вернемся к борьбе образов («образ» — это то, что, как мне кажется, думает обо мне другой): как же мой образ «сгущается» настолько, что мне становится от него больно? Вот вам еще одна метафора: «По ско-

ворде плоско, гладко, беззвучно (лишь слегка дымясь) растекается масло — своего рода *materia prima*¹. Бросьте в него ломтик картофеля — это все равно что швырнуть корм чутко дремавшим, поджидавшим его зверям. Все они с шипением накидываются на добычу, облепляют ее, впиваются — настоящий пир хищников. Картофельный ломтик плотно окружен со всех сторон — его не разрушают, но обжаривают, подрумянивают, карамелизируют; теперь это уже новый объект — картофель-фри». Точно так же *работает* и над любым объектом соответствующая ему языковая система: деловито окружает его, с шипением обжаривает и подрумянивает. Каждый язык — это такая кипяtilьная система, микрофритюрница. Вот ради чего идет языковая «махэ». Язык (язык других) превращает меня в образ, так же как сырая картошка превращается в жареную.

А вот как «обжаривают» меня самого, как превращают в образ под агрессивным действием вообще-то малоинтересной языковой системы — «отвязного» парижского дендизма. Пишут о «Фрагментах речи влюбленного»: «Прельстительный эссеист, любимец умных подростков, коллекционер авангардистских стилей, Ролан Барт перебивает свои псевдовоспоминания тоном блестящей светской беседы, хотя и не без узковатого педантизма, когда говорит о “восхищении”. Здесь вы встретите и Ницше, и Фрейда, и Флобера, и кого угодно еще»². Ничего не поделаешь — я вынужден проходить сквозь свой Образ; образ — нечто вроде социальной воинской повинности; от нее нельзя освободиться — ни комиссоваться, ни дезертировать. Человек буквально болеет Образом, своим собственным Образом. Стремление узнать свой Образ превращается в отчаянно-изнурительные (и всегда бесплодные) поиски, сходные с упорными попытками выяснить, обоснованно ли ты ревнуешь («Горе жизни моей», — как говорит Голо, тщетно добываясь ответа от умирающей Мелисанды)³.

Чтобы сделаться бессмертным (телом, а не душой, — до души им

¹ Первоматерия; сырье (лат.).

² *L'Egoïste*, n° 2, mai 1977. — Прим. автора.

³ В опере К.Дебюсси «Пеллеас и Мелисанда» (1902).

было мало дела), даосы рекомендовали Воздержание от Злаков. Я же-лаю, жажду Воздержания от Образов, ибо всякий Образ злоторен. «Хороший» Образ тоже является скрыто дурным, ядовитым — либо ложным, либо спорным, либо ненадежным, либо неустойчивым, либо амбивалентным (когда для меня даже похвала звучит обидно). Например, любая «почесть», которую вам воздают, есть создание образа; следовательно, я должен от нее отказаться; но, поступая так, я тоже создаю образ — образ «отказывающегося от почестей» (этакий морально-стоический образ). Итак, надо не разрушать Образы, а «отклеивать», дистанцировать их. В даосской «Медитации» есть такая инициатическая операция — «вань-минь», утрата сознания Имени (в моих терминах — Образа). Воздержание от Имени — это и есть единственная реальная проблема нашего коллоквиума. Для «вань-минь», как мне кажется, возможны два пути, которым я дам греческие имена — «эпохэ» (приостановление) и «аколуфия» (процессия).

«Эпохэ» — понятие скептицизма; это приостановление суждений. В моих терминах — сдерживание Образов. Приостановление — не значит отрицание. Эту разницу хорошо знали в негативной теологии: «Если невыразимое есть то, чего нельзя сказать, то оно перестает быть невыразимым, поскольку о нем нечто говорят, называя его таким образом». Если я отвергаю Образ, то создаю образ отвергающего Образы; для избежания такой апории Августин рекомендовал молчание. Хорошо бы добиться от себя и молчания Образов. Это не значит, что такое молчание будет каким-то высшим безразличием, невозмутимым самообладанием: «эпохэ» как приостановление сохраняет патетичность; я по-прежнему *волнуюсь*, но более не *мучаюсь* (образами).

Пример такого спонтанного «эпохэ»: я чувствую, что неспособен возмущаться какими-либо «идеями». Конечно, «глупые» идеи могут меня раздражать, злить — а может быть, и пугать; но «глупые» идеи образуют доксу, общественное мнение, а не доктрину. В интеллектуальной

среде по определению не бывает «глупых» идей: интеллектуал претендует быть умным (разве что порой неумно себя ведет). Эта моя невозмутимость к «идеям» компенсируется острой чувствительностью — положительной или отрицательной — к людям, личностям; так Мишель противопоставлял гвельфский дух (пристрастие к Закону, Кодексу, Идее, мир Законников, Книжников, Иезуитов, Якобинцев — а я бы добавил «и политических Активистов») и дух гибеллинский, исходящий из привязанности к телу, к кровным узам, из преданности человека человеку согласно договору феодальной верности. Я ощущаю себя скорее гибеллином, чем гвельфом.

Переиграть образ, пожалуй, помогает порча языка, различных регистров его лексики; доказательством ее действенности служит негодование, вызываемое ею у пуристов и специалистов. Я цитирую других, позволяя себе их искажать, незаметно подменяю смысл слов (см. «Монтеня» Антуана Компаньона)¹. Так и с Семиологией: я сам способствовал ее формированию и сам же себя портил. Я перешел в лагерь Портящих. Такого рода Порча происходит в области своего рода эстетики, литературы: скажем, в математике, у Р. Тома, «катастрофа» является техническим термином — а я могу неправильно употребить это слово, и у меня «Катастрофа» становится чем-то прекрасным. Не будь порчи слов, не было бы и Истории.

До сих пор я говорил о борьбе, сражениях языков («махэ») и сказал, что главным способом уклониться от этих боев является приостановка, «эпохэ». Однако есть и другая возможность освобождения — «аколуфия». По-гречески «махэ» означает борьбу вообще, но также и в техническом смысле, в логике, — противоречие в терминах (понятно, это такой капкан, куда мы в ходе языковой борьбы пытаемся поймать другого); в этом последнем смысле у «махэ» есть антоним — «аколуфия», преодоление противоречия (я толкую это как снятие капканов). Но «аколуфия» имеет еще и иной смысл — шествие с друзьями, которые меня сопровождают, направляют, которым яверяюсь. Я хотел бы

¹ Книга А. Компаньона «Мы, Мишель де Монтень» вышла в 1980 году; здесь имеется в виду ее фрагмент, прочитанный Бартом в рукописи.

обозначить этим словом то труднодоступное состояние, когда идеи оказываются проникнуты эмоциональностью, когда друзья, шествуя вместе с вами по жизни, позволяют вам думать, писать, говорить. Для этих друзей я думаю, а они думают во мне. В такой окраске интеллектуального труда (работы письма) есть что-то сократическое: дискурс Сократа был устремлен к Идее, но его метод, постепенное развитие дискурса носили любовный характер; чтобы говорить, Сократу требовалась уверенность, что он внушает любовь и что любимый человек согласен размечать ход рассуждения своими ответами. Сократ знал, что такое «аколуфия»; однако он (чему я противлюсь) упорно видел в ней лишь капкан для противоречий, надменность истины (ничего удивительного, что в конечном счете он «сублимировал» — отверг — Алкивиада).

в раздумье¹

Эрику Марти

Я никогда не вел дневника — вернее, никогда не знал, нужно ли мне его вести. Иногда начинаю, потом очень скоро бросаю — однако позднее начинаю вновь. Мне хочется этого слегка, время от времени, не совсем серьезно и не в силу последовательного убеждения. Пожалуй, такой «болезни» можно и поставить диагноз: неразрешимое сомнение в ценности того, что пишется в дневнике.

Это коварное сомнение — оно приходит с запозданием. В первый момент, пока я пишу (ежедневно) свои заметки, испытываю некоторое удовольствие: это ведь так просто, так легко. Не надо мучительно придумывать, что сказать, — материал сразу тут как тут; это словно рудные залежи на поверхности — только знай нагибайся; не нужно и перерабатывать эту руду — она ценится даже в неочищенном виде, и т. д. На втором этапе, наступающем вскоре после первого (скажем, когда я перечитываю написанное накануне), впечатление портится: оно нестойко, словно пища, которая на следующий день прокисает, протухает, становится неаппетитной; я удрученно замечаю всю искусственность своей «искренности», художественную посредственность своей «импровизации»; еще хуже того — я с отвращением и раздражением обнаруживаю в этом «позу», которой я вовсе не хотел; в дневниковой ситуации — именно оттого, что в ней не приходится «работать» (преобразовывать самого себя трудом), — «я» становится позером; речь идет не о намерениях, а о результате, и в этом состоит вся трудность литературы. При перечитывании мне очень быстро надоедают предложения безглагольные («Бессонная ночь. Уже третья подряд, и т. д.») или небрежно бессубъектные («Встретил на площади С.-С. двух

¹ «Délibération». Журнал «Тель кель», n° 82, 1979.

девушек») — и тщетно я восстанавливаю благоприлично-полную форму («Я встретил...», «У меня была бессонная ночь»), все равно на слуху, раздражая как навязчивый мотивчик, упорно остается базовая конструкция всякого дневника — редукция глагола. На третьем этапе, перечитывая дневник спустя несколько месяцев или лет, я по-прежнему испытываю сомнения, но также и некоторое удовольствие, вспоминая излагаемые в нем события, а еще более того — навеваемые им оттенки ощущений (света, атмосферы, самочувствия). В общем, тут уже нет никакой заботы о литературе (разве что о формулировках, то есть фразах) — одна только нарциссическая (слабо нарциссическая — не надо преувеличивать) привязанность к случившемуся *со мной* (причем воспоминание об этом остается двойственным — ведь вспоминать значит констатировать и вновь терять то, чего уже не вернешь). Но все-таки, разве эта финальная благожелательность, достигнутая после фазы неприятия, оправдывает собой ведение (систематическое) дневника? Разве *стоит этим заниматься?*

Все сказанное — не очерк теории дневника как жанра (об этом написаны целые книги), а просто мои личные раздумья в попытке принять практическое решение: следует ли мне вести дневник *для публикации*? Могу ли я сделать свой дневник «произведением»? Соответственно здесь идет речь только о тех функциях дневника, что могут прийти мне в голову. Скажем, Кафка вел дневник, чтобы «удалить у себя беспокойство» или же, если угодно, чтобы «обрести спасение». Для меня такой мотив был бы неестественным — во всяком случае, непостоянным. Так же и с традиционными целями, которые приписывают Дневнику; на мой взгляд, они больше не существенны. Их принято было связывать с благотворным действием и положительной репутацией «искренности» (высказать, осветить, оценить себя); но ведь после психоанализа, сартровской критики самообмана и марксистской критики идеологий всякая исповедальность стала тщетной: искренность — это всего лишь вторая ступень воображаемого. Нет, оправдание Дневника как произведения может быть только *литературным*, в самом прямом и даже, пожалуй, ностальгическом смысле слова. Здесь мне видятся четыре мотива

Первый из них — создать текст, окрашенный некоторым индивидуальным письмом, некоторым «стилем» (как сказали бы раньше), авторским идиолектом (как сказали бы во времена более близкие); назовем этот мотив поэтическим. Второй — изо дня в день рассеивать, распылять в тексте следы своей эпохи, смешивая великое с малым, важнейшие сообщения с подробностями нравов; ведь мне доставляет такое живое удовольствие читать в Дневнике Толстого о том, как жил русский помещик XIX века! Назовем этот мотив историческим. Третий: сделать из автора объект желания — если писатель мне интересен, то может захотеться узнать поближе любые мелочи его повседневного быта, его вкусы, настроения, сомнения; можно даже, предпочтя личность творчеству, жадно наброситься на его Дневник и забыть его книги. Стало быть, я могу и сам производить те удовольствия, что сумели доставить мне другие, сам могу обольщать своих читателей, подменяя писательское — личным, и наоборот; или же, более серьезно, доказывать, что «я лучше, чем то, что я пишу» (в книгах): при этом дневниковое письмо становится некоторой *добавочной силой* (Ницше: *Plus von Macht*), которая призвана восполнить слабости письма в узком смысле слова; назовем этот мотив утопическим, ибо Воображаемому поистине несть конца. Четвертый мотив — превратить Дневник в кузницу фраз, не «красивых», а точных; делать все более утонченной и отточенной форму — не само высказывание, а его способ, заниматься этим увлеченно, прилежно и с верностью избранной цели, где много сходного со страстью: «И внутренности мои будут радоваться, когда уста твои будут говорить правое» (Притч. 23, 16). Назовем этот мотив любовным (может быть, даже идолопоклонническим — поклонение Фразе).

Итак, несмотря на посредственность моих собственных впечатлений, желание вести дневник в принципе осмысленно. Могу допустить, что в ходе писания Дневника из того, что поначалу казалось непригодным для литературы, возникнет форма, вбирающая в себя все ее атрибуты: индивидуальный след, соблазн, фетишизм языка. За последние годы я трижды делал такую попытку; первая — самая серьезная, поскольку она развивалась во время болезни моей матери, — оказалась и самой длительной, возможно потому, что в какой-то мере

отвечала кафкианскому намерению удалить тревогу с помощью письма; две другие попытки покрывают каждая всего лишь один день; они носят более экспериментальный характер, хотя я и перечитываю их с некоторой ностальгией по этому ушедшему дню (я могу опубликовать лишь одну из них, так как вторая касается не только меня).

I.

Ю..., 13 июля 1977 г.

Уг-жи ***, нашей новой домработницы, есть внук-диабетик, о котором она, говорят, самоотверженно и умело ухаживает. Ее представления об этой болезни — путаные: с одной стороны, она не признает, что диабет — наследственный недуг (это означало бы, что у них дурная порода), а с другой стороны, считает его чем-то фатальным, освобождающим от всякой ответственности за его начало. Для нее болезнь — это такой социальный образ человека, и этот образ коварен. Своя меченость воспринимается одновременно как источник гордости и огорчения: то же переживал и Иаков-Израиль, хромя от вывиха после борьбы с Ангелом, — наслаждение и стыд от того, что тебя за-метили.

Мрачные мысли, страх, тревога: вижу впереди смерть дорогого мне человека, паникую от этого и т. д. Подобная мнительность — прямая противоположность веры в чудо. Ибо вновь и вновь представлять себе несчастье — значит постоянно признавать его неизбежность: говорить о нем — значит его утверждать (опять фашизм языка). Воображая себе смерть, я не даю свершиться чуду. В «Слове»¹ герой-безумец не разговаривает, не приемлет болтливую и «безапелляционную» языка душевной жизни. Откуда же эта моя неспособность верить? Может быть, от слишком человеческой любви? То есть любовь исключает веру? И наоборот?

Старость и смерть Жида (читаю об этом в «Тетрадах Дамочки»)² наблюдали ряд свидетелей. Но я не знаю, что случилось с ними самими, —

¹ «Слово» («Ordre», 1955) — фильм К.Т.Дрейера на сюжет о мистическом откровении.

² Мемуарная книга Марии ван Риссельберг (первые два тома опубликованы в 1973 и 1974 гг.).

должно быть, в большинстве и сами уже умерли? В какой-то момент сами свидетели умирают без свидетелей. Так и устроена История — то там, то тут вспыхивает жизнь и умирает без всякой смены.

Неспособность человека к «ступеням», к постижению ступеней. И наоборот, классическому Богу можно приписать способность видеть все бесконечное множество ступеней; Бог — это как бы абсолютная Экспоненциальность.

(Смерть — настоящая смерть — это когда умирают сами свидетели. Шатобриан писал о своей бабке и ее сестре: «Возможно, я единственный, кто еще знает, что они жили на свете»; да, но ведь раз он это написал, то и мы тоже это знаем — по крайней мере постольку, поскольку еще читаем Шатобриана.)

14 июля 1977 г.

Нервный и возбужденный мальчик — как многие дети во Франции, сразу начинающие играть во взрослых, — одет опереточным гренадером (в белое и красное); очевидно, он будет маршировать впереди военного оркестра¹.

Почему Забота переживается здесь тяжелее, чем в Париже? Эта деревня — такой нормальный мирок, настолько очищенный от всяких причуд, что переживания кажутся здесь некстати. Я неумерен — следовательно, исключен.

Кажется, будто за одну прогулку по деревне я больше узнаю о Франции, чем в Париже за несколько недель. Может, это иллюзия? Реалистическая иллюзия? Ведь деревенская, сельская, провинциальная жизнь — это традиционный материал реализма. В XIX веке быть писателем — значило писать из Парижа о провинции. Такая дистанция делает все значимым. А в городе, на улице, меня бомбардируют сообщениями — но не значениями.

¹ Имеется в виду праздник дня взятия Бастилии 14 июля.

15 июля 1977 г.

В пять вечера в доме и вокруг тишина. Мухи. Побаливают ноги, словно в детстве, когда у меня был так называемый кризис роста, — или же как при начале гриппа. Все вокруг липкое, сонное. И, как всегда, острота сознания, яркость «серого вещества» (противоречие в терминах).

Приехал Х.: он без умолку говорит в соседней комнате, а я не решаюсь закрыть дверь. Раздражает не столько шум, сколько банальность разговора (если бы он хоть говорил на каком-нибудь незнакомом мне языке, да еще музыкальном). Всегда удивляюсь, просто поражаюсь чужой выносливости: для меня Другой — значит Неутомимый. Энергия — особенно речевая — вызывает у меня оторопь; быть может, только такие моменты (и еще насилие) заставляют меня думать о сумасшествии.

16 июля 1977 г.

После нескольких пасмурных дней — опять ясное утро: в воздухе какое-то тонкое сияние, ясное и светлое словно шелк. В этот миг пустоты (без всякого смысла) во всей полноте и очевидности является мысль: стоит жить на свете. Утренний поход по магазинам (в бакалейную лавку, в булочную, когда на деревенских улицах еще почти безлюдно): я бы ни за что на свете его не упустил.

Сегодня маме лучше. Сидит в саду, в широкополой соломенной шляпе. Как только ей делается получше, ее тянет к хозяйству, хочется во все вмешиваться; она наводит порядок, отключает днем отопление, чтобы не греть понапрасну атмосферу, — я этого никогда не делаю.

После обеда, в продуваемых ветром лучах уже садящегося солнца, я сжигал мусор в дальнем углу сада. Это сложный физический процесс,

за которым надо следить; длинной бамбуковой палкой я ворошу медленно горящие пачки бумаг; требуется терпение — бумага страшно устойчива к огню. Зато изумрудно-зеленый пластиковый пакет (как раз и предназначенный для мусора) сгорает очень быстро и без остатка — буквально испаряется. Это явление может во многих случаях послужить метафорой.

Всякие невероятные факты (то ли вычитал их в «Сюд-Уэст», то ли услышал по радио — не помню). В Египте решено карать смертной казнью мусульман, перешедших в другую религию. Из СССР выслали французскую сотрудницу, за то что подарила советской подруге что-то из белья. Составить современный словарь нетерпимости (литература — в данном случае Вольтер — не может быть сдана в архив, пока сохраняется то зло, о котором она свидетельствовала).

17 июля 1977 г.

Воскресным утром погода словно еще лучше обычного. Две разнородные интенсивности усиливают одна другую.

Мне не скучно готовить еду. Нравятся все эти операции. Приятно наблюдать, как меняются формы в ходе приготовления (изменения цвета, сгущение, сжатие, кристаллизация, расслоение и т. д.). В таком наблюдении есть что-то немного порочное. А вот чего я не умею, в чем все время ошибаюсь, — это соблюдать дозировки и сроки: переливаю масла, боясь что пригорит, передерживаю на огне, боясь что недожарится. В общем, боюсь, потому что не знаю (сколько налить, сколько жарить). Поэтому всякая кодификация (как бы сверх-знание) действует успокоительно: мне больше нравится варить рис, чем картошку, потому что тут я знаю, что требуется семнадцать минут. Эта цифра чарует меня именно своей точностью (даже несообразной точностью): будь она круглой, она казалась бы мне ненастоящей, и я бы осторожности ради накидывал сверх нее.

18 июля 1977 г.

День рождения мамы. Я смог подарить ей только розовый бутон из сада — по крайней мере, это единственный и первый со времени нашего приезда. Вечером к обеду приходит Мир. и готовит еду — суп и яичницу с перцем; она привезла шампанского и миндальных пирожных из Пейрорада. Г-жа Л. прислала с одной из дочерей букет садовых цветов.

Капризы — в точном шумановском смысле: прерывистый ряд противоречивых порывов; то волна тревоги, предчувствия худшего, то ничем не оправданная эйфория. Сегодня утром, посреди Заботы — вдруг островок блаженства: погода (очень ясная, очень легкая), музыка (Гайдн), кофе, сигара, хорошая ручка, звуки домашнего хозяйства (капризность человеческого субъекта: его пугающая, изнурительная прерывистость).

19 июля 1977 г.

Рано утром, возвращаясь из молочной, зашел в церковь — поглядеть. Она переоборудована в духе последнего вселенского собора — совершенно как протестантский храм (одни лишь деревянные галереи указывают на баскскую традицию); никаких изображений, алтарь превратился в обычный стол. И, конечно, ни единой свечки — жаль, правда?

Около шести вечера задремал, лежа на кровати. В широко открытом окне после целого дня пасмурной погоды становилось светлее. И тут меня охватило эйфорическое чувство, будто я плыву: все вокруг текучее, воздушное, так и пьется (пью воздух, атмосферу, сад). А поскольку я как раз читаю Судзуки¹, то мне показалось, что это довольно похоже на состояние, которое в дзэне называется саби; или же (поскольку я читаю еще и Бланшо) на ту «жидкую тяжесть», о которой он пишет по поводу Пруста.

¹ Т. Судзуки, «Очерки дзэн-буддизма» (франц. перевод 1972).

21 июля 1977 г.

На плите жарятся сало, лук, тмин и т. д. Все это потрескивает и чудесно пахнет. Но это не запах пищи, подаваемой на стол. Есть разные запахи — того, что едят, и того, что готовят (наблюдение для «науки о Переливах», или «диафоралогии»).

22 июля 1977 г.

Уже несколько лет — похоже, один и тот же замысел: исследовать мою собственную глупость, вернее даже высказывать ее, делать ее предметом моих книг. В этом смысле я уже изложил глупость «эгогическую» и любовную. Остается еще третья глупость, которую надо будет однажды высказать, — глупость политическая. То, что я думаю изо дня в день о политических событиях (я а все время что-нибудь о них думаю), — глупо. Вот эту глупость и следовало бы теперь высказать в третьей книге моей маленькой трилогии, своего рода «Политическом дневнике». Для этого нужна огромная смелость, зато, возможно, это избавило бы меня от той смеси тоски, страха и возмущения, которую представляет для меня все Политическое (или Политика как таковая).

Писать «я» труднее, чем читать.

Вчера вечером ездил с Э.М. в Англе, в супермаркет «Казино»; нас обоих зачаровал этот вавилонский храм Товара. Настоящий Золотой Телец: нагромождение «богатств» (дешевых), всевозможных (размещенных по родам) видов, какой-то Ноев ковчег вещей (от шведских башмаков до баклажанов), а люди хищно хватают их и сваливают в тележки. Нам как-то вдруг стало ясно, что они покупают что попало (так поступаю и я сам); каждая тележка, стоящая у кассы, — бес-

стыдный снимок маний, влечений, перверсий, блужданий и прихотей везущего ее покупателя; глядя на тележку, величественно проезжавшую перед нами словно конная коляска, было ясно, что вот та важно разлегшаяся в ней пицца в целлофане приобретена без всякой надобности.

Хотелось бы прочесть (но существует ли она?) Историю магазинов. Как там было до «Дамского счастья»¹?

5 августа 1977 г.

Продолжая читать «Войну и мир», сильно взволнован сценой смерти старика Болконского: его последние нежные слова к дочери («дружок»), ночь накануне, когда княжна Марья не решалась его потревожить, а на самом деле он сам ее звал, ее чувство вины из-за того, что на какой-то миг она пожелала смерти отца, надеясь обрести свободу. И все это — нежность, боль — среди самых низких тревог (угроза прихода французов, необходимость уезжать и т. д.).

Литература производит на меня гораздо более сильное впечатление истины, чем религия. То есть в этом отношении она для меня и есть религия. А вот в «Кензен» Лакассен безапелляционно заявляет²: «Литература теперь существует только в учебниках». Отрицает мое существование... в пользу Комиксов.

13 августа 1977 г.

Сегодня утром, около восьми часов, великолепная погода. Вздумалось съездить в булочную на велосипеде Мир. С детства не ездил на велосипеде. Моему телу эта операция кажется очень странной и трудной, мне страшно (садиться, слезать). Сказал все это булочнице — и, выйдя из ее лавки, есте-

¹ Магазин в одноименном романе Золя (1883).

² Кензен Литтерер — парижская литературная газета; Франсис Лакассен — критик и эссеист.

ственно, упал при попытке залезть в седло. Причем инстинктивно поставился рухнуть картинно, задрал обе ноги, в самой что ни на есть дурацкой позе. И тут понял, что эта комичность меня и спасла (не дала сильно разбиться): я аккомпанировал своему падению, то есть выставил себя напоказ, в смешном виде, а тем самым и смягчил последствия.

Внезапно стало как-то все равно, что я несовременный. (...словно слепец, ощупывающий пальцем текст жизни и то тут, то там опознающий «уже сказанное».)

2.

Париж, 25 апреля 1979 г.

Напрасный вечер.

Вчера вечером около семи, под холодным дождем непогожей весны бегом добежал до 58-го. Странно — во всем автобусе ехали одни старики. Как-то чета очень громко разговаривала о какой-то «Истории войны» (какой войны? непонятно): «Не так чтобы взгляд и нечто, — восхищенно говорил мужчина, — а со всеми подробностями». Я сошел у Нового моста. Было еще рано, и я немного походил по набережной Межисри. Продавцы в синих блузах (чувствовалось, что им мало платят) грубо закатывали в магазины клетки со всполошенными утками и голубями, а те всей кучей валились из стороны в сторону (какие же они глупые, эти птицы). Магазины закрывались. Сквозь дверь заметил двух щенков: один, играя, задирает другого, а тот как-то очень по-человечески его прогонял.

В очередной раз захотелось завести себе собаку: охотно купил был того, второго щенка, что выказывал свое раздражение совсем не равнодушно и вместе с тем с большим достоинством. Продавали там и растения, всякие травы в горшках. С мечтательным ужасом представил себе, как закуплю их про запас и уеду в Ю., а там поселюсь насовсем, наведываясь в Париж только по «делам» да за покупками. Потом пошел по улице Бурбоннэ — безлюдной и мрачной. Из проезжавшей машины кто-то спросил меня, где тут ВНУ, — странно, он знал только сокращение

и совсем не представлял себе, где находится Ратуша и вообще что это такое¹. Вернисаж в Туниковой галерее (с облезлым фасадом) разочаровал — не самими фотографиями Д.Б. (окна и синие шторы, снятые «поляроидом» в стиле гризайля), а холодной атмосферой: В. не было (должно быть, он еще в Америке), Р. тоже (забыл: они же в ссоре). Д.С., красивая и импозантная, спросила меня: «Прекрасно, не правда ли? — Да, очень красиво» (и добавил про себя; но как-то куце, чего-то не хватает). Все это было убого. И поскольку с приближением старости я все чаще осмеливаюсь поступать так, как мне нравится, то, быстро обойдя зал по второму разу (долгий осмотр ничего бы больше не дал), ушел по-английски и пустился в какие-то маловразумительные разъезды, из автобуса в автобус, от кинотеатра к кинотеатру. Замерз, испугался, что получу бронхит (несколько раз думал об этом). В конце концов немного отогрелся в кафе «Флора», запивая крутые яйца красным вином, хотя вообще день там был очень неудачный: бессмысленно-надменная публика, ни одного лица, которое бы вызывало интерес, фантазм или хотя бы желание посочинять. Прискорбная неудача этого вечера побудила заняться наконец реформированием моей жизни, которое я давно уже замыслил. Что и запечатлено в сей первой записи.

(Перечитывая: этот фрагмент доставлял мне несомненное удовольствие, настолько живо он воскрешал впечатления того вечера; но, странным образом, перечитывая его, я острее всего переживал как раз ненаписанные места, пробелы в записях: скажем, пасмурное небо над улицей Риволи, пока я ждал автобуса; впрочем, теперь уже ни к чему пытаться это описать — иначе оно вновь пропадет, заменится каким-то другим невысказанным ощущением и так далее, в том смысле что воскрешается всегда что-то рядом со сказанным: это место Призрака, Тени.)

Сколько ни перечитываю эти два фрагмента, ничто не говорит мне, что они годятся для публикации; но ничто и не говорит, что не годятся. Передо мной непосильная проблема — проблема «публикабельности»: не «хорошо это или плохо?» (любой писатель ставит вопрос

¹ВНУ — Bazard de l'Hôtel de Ville, буквально «Базар при Ратуше», универсальный магазин в центре Парижа.

именно в таком виде), а «годится или нет для публикации?». Это не просто издательский вопрос. Сомнение смещается, сдвигается от качества текста к его образу. Я задаюсь вопросом об этом тексте с точки зрения другого; в данном случае другой — не публика вообще или какая-то особенная публика (это как раз издательский вопрос); другой, рассматриваемый в дуальном и как бы личном отношении, — это *кто-то, кто будет меня читать*. То есть я воображаю, как мои страницы из Дневника оказываются перед глазами «того, на кого я гляжу», или же перед молчаливым лицом «того, с кем я говорю». — Не так ли и с любым текстом? — Нет. Текст анонимен или, во всяком случае, создается некоторым Псевдонимом, псевдонимом автора. А Дневник — нет (даже если его «я» — ненастоящее имя): Дневник представляет собой не текст, а «речь» (что-то вроде устной речи, записанной с помощью особого кода). На вопрос, которым я задаюсь: «*Следует ли мне вести дневник?*» — мысленно тут же дается нелюбезный ответ: «*А мне наплевать*», — или, в более психоаналитическом духе: «*Это ваша проблема*».

Остается лишь анализировать причины моих сомнений. Почему дневниковое письмо так подозрительно мне с точки зрения Образа? Думается, потому, что в моих глазах это письмо словно поражено коварным недугом — рядом отрицательных, огорчительных черт, которые и я попытаюсь сформулировать.

Дневник не отвечает никакой миссии. Не надо смеяться над этим словом. Литературные произведения всегда имели для тех, кто их писал, — от Данте до Малларме, Пруста и Сартра, — какую-то цель: социальную, теологическую, мифическую, эстетическую, моральную и т. д. «Архитектурно предумышленная» книга¹ мыслится как воспроизводящая в себе строй мироздания, в ней, пожалуй, всегда предполагается некая философия монизма. А Дневник не может стать Книгой (Произведением): это всего лишь Альбом, если пользоваться терминами Малларме («произведением» является жизнь Жида, а не его Дневник). Альбом — это собрание листков, которые поддаются не только перетасовке (это бы еще полбеды), но и *бесконечному сокращению*: перечитывая свой Дневник, я могу вычеркивать одну запись за другой, пока Альбом вообще не исчезнет, — под тем

¹ С. Малларме, письмо П. Верлену от 16.11.1885.

предлогом, что «мне это не нравится»; так делали вдвоем Граучо и Чико Марксы¹, читая и выдирая одну за другой статьи договора, который должны были заключить. — Но нельзя ли рассматривать и практиковать Дневник именно как такую форму, чья сущность — выражать несущность мира, мир как несущностное? — Тогда сюжетом Дневника и должен быть мир, а не я; иначе все сказанное в нем оказывается каким-то эготизмом, который встает преградой между миром и письмом; при всех своих стараниях я оказываюсь плотным, а мир — бесплотным. Как вести Дневник без эготизма? Вот это и есть проблема, которая не дает мне его вести (ибо эготизма с меня и так довольно).

Дневник не является не только существенным, но и необходимым. Я не могу инвестировать себя в Дневник, словно в уникально-монументальное произведение, продиктованное каким-то неистовым желанием. В дневниковом письме — регулярно-ежедневном, словно некое физиологическое отправление, — есть, конечно, свое удовольствие, свой комфорт, но не страсть. Эта такая мелкая мания письма, утрачивающая свою обязательность между писанием заметок и их перечитыванием: «Не думаю, чтобы написанное до сих пор было особенно ценно или же решительно заслуживало быть выброшено» (Кафка). Говорят, так бывает при перверсиях: подчиняясь принципу «да, но...», я сознаю пустоту своего текста, но одновременно (тем же самым импульсом) и не могу отрешиться от веры в то, он существует.

Будучи несущественным и малонадежным, Дневник оказывается еще и неподлинным. Это не значит, что выражающий в нем себя человек неискренен. Это значит, что сама его форма может быть только скопирована с другой, более ранней и неподвижной Формы — именно дневниковой, — которая не поддается никакой субверсии. Ведя Дневник, я по определению обречен на симуляцию. Это даже двойная симуляция: ведь если всякая эмоция есть копия такой же эмоции, о которой мы где-то читали, то излагать свое настроение кодифицированным языком Перечня Настроений — значит копировать копию; будь даже текст «оригинален», он все равно представляет собой копию — а уж тем более если он уже использовался раньше. «Писатель недугов своих, своих ласкаемых драконов, или же отрады своей, должен в тек-

¹ В фильме «Ночь в Опере» (1935).

сте стать остроумным лицедеем» (Малларме). Вот ведь парадокс: избрав самую «непосредственную», самую «спонтанную» форму письма, я оказываюсь вульгарнейшим лицедеем. (А почему бы и нет? Может, бывают такие «исторические» моменты, когда и надо быть лицедеем? Ведь, практикуя сверх всякой меры устарелую форму письма, я тем самым говорю, что люблю литературу, люблю до боли, тогда как она угасает. Люблю — вот и подражаю ей; однако не без комплексов.)

Все это значит примерно одно и то же: худшая из мук, когда я пытаюсь вести Дневник, — это неустойчивость моих суждений. Неустойчивость? Да нет, скорее траектория неуклонно идет вниз. Как отмечал Кафка, в Дневнике никчемность той или иной записи всегда замечаешь задним числом. Как из написанного в пылу чувств (и тем гордого) сделать вкусное холодное блюдо? Дискомфорт Дневника — именно от этого обесценивания. Еще цитата из Малларме (который, впрочем, сам дневника не вел): «Или иная болтовня, становящаяся таковой, лишь только ее начинают излагать, тогда как она была убедительной, мечтательной и правдивой, будучи поверяема шепотом»; под действием проклятия, злых чар вылетающие из моих уст цветы, словно в сказке¹, превращаются в жаб. «Стоит мне что-нибудь сказать, как это сразу и полностью утрачивает свою значимость. Если я это записываю — оно ее тоже утрачивает, но порой обретает какую-то иную» (Кафка). Специфическая трудность Дневника в том, что эта вторичная значимость, высвобождаемая письмом, ненадежна: нет уверенности, что Дневник переплавляет речь и делает ее прочной, как новоотлитый металл. Да, конечно, письмо — загадочная деятельность (до сих пор плохо поддающаяся психоанализу, который ее почти не понимает), чудодейственно останавливающая истечение Воображаемого, которое катится мощным и комичным потоком речи. Но вот вопрос: как бы Дневник ни был «хорошо написан», является ли он письмом? Он силится, попытается, тужится: разве я не так же велик, как текст? Да нет же, тебе к нему и близко не подойти. Отсюда и гнетущий эффект: когда пишу, вроде приемлемо, когда перечитываю — никуда не годится.

По сути, все эти слабости указывают на некоторый изъян субъекта. Ему недостает существования. В Дневнике задается не трагический во-

¹ Ш. Перро, «Феи».

прос Безумного: «Кто я такой?», а комический вопрос Одурелого: «Есть я или нет?» Особый вид комизма — вот каково содержание Дневника.

Иначе говоря, мне из него не выбраться. Не могу отстраниться, не могу решить, чего «стоит» мой Дневник, потому что его литературный статус выскальзывает у меня из рук: с одной стороны, я переживаю его лишь как дешевое и устарелое преддверие Текста, как его несложившуюся, неразвитую и незрелую форму; а с другой стороны, он все же настоящий клочок этого Текста, так как в нем есть свойственная Тексту мучительность. Думается, эта мучительность оттого, что литература бездоказательна. То есть она не может доказать не только то, что говорит, но и то, что говорить это вообще стоит. Это тяжкое положение (Игры и Отчаяния, как говорил Кафка) как раз и достигает пароксизма в Дневнике. Но тут-то и происходит полный переворот, потому что Текст свою неспособность к доказательству (изгоняющую его с ясных небес Логике) превращает в *гибкость*, в чем и состоит его суть, его специфическое свойство. Кафка — чей Дневник, возможно, единственный, который можно читать без всякого раздражения, — прекрасно сформулировал этот двойной постулат литературы, Точность и Тщетность: «...Я рассматривал разные желания, которые хотел бы осуществить в жизни. Самым важным или самым неотступным из них оказалось желание обрести такой взгляд на жизнь (и, что прямо с этим связано, способность своими писаниями убедить в нем других), при котором жизнь сохраняла бы свой тяжкий ход от падения к подъему, но вместе с тем не менее ясно сознавалась бы как ничто, зыбкая греза». Да, именно таков и есть идеальный Дневник: нечто одновременно и ритмичное (падение и подъем, эластичность) и маняще-неуловимое (мне никак не нагнать свой образ); то есть такой текст, который обосновывает истину маняще-неуловимого благодаря в высшей степени формальной операции ритма. Засим напрашивается вывод, что Дневник может быть спасен лишь при условии, если я буду работать над ним *до смерти*, до крайнего изнурения, как будто это такой *почти* несбыточный Текст; вполне возможно, что в итоге этой работы Дневник, который велся таким образом, уже все и не будет похож на Дневник.

С.Зенкин

метабарт

Две трансценденции Эго

В 1977 году, выступая с докладом-самоанализом на посвященной ему конференции в Серизи-ла-Саль, Ролан Барт называл движущей силой своего творчества — *боязнь*:

«В первоначале всего — Боязнь. (Боязнь чего — побоев, унижений?) Пародия на *cogito* — вымышленный миг, когда все разрушено, и вот теперь эта *tabula rasa* начинает заполняться вновь: «Я боюсь — следовательно, живу» [...]. Помещаясь в первоначале, [боязнь] обладает значением метода; с нее и начинается путь инициации (наст. изд., с. 236).»

Продолжим поставленный здесь вопрос: действительно — боязнь чего? Двумя годами раньше, в 1975-м, рецензируя только что вышедшую собственную книгу «Ролан Барт о Ролане Барте» (эта авторецензия на автومتаописание соответственно и озаглавлена «Барт в степени три»), критик уже назвал вскользь того противника, которого он страшится:

«Что такое смысл книги? Он не в том, что в ней обсуждается, а в том, с чем она спорит [ce avec quoi il débat] (наст. изд., с. 221).»

Такова современная, «модернистская» концепция творчества: не религиозное подвижничество средневековья, не высокое ремесло классицизма, не вдохновенная одержимость романтизма, а тяжелая, опасная борьба, ход которой как раз и фиксируется в контурах произведения, в структуре текста. Противником писателя в этой творческой борьбе является *смысл текста*, то есть борьба ведется не за *смысл* (за его выражение, прояснение), а *против смысла*, за избавление от его оков, за создание утопического мира, «освобожденного от смысла» (как можно быть освобожденным от военной службы)» (наст. изд., с. 100).

Писатель не добивается смысла, а «бьется» с ним в почти буквальном, телесном значении глагола (*se*) débattre. Ведь в конечном счете смысл любого текста включает в себя «образ» его автора («образ» — это то, что, как мне

кажется, думает обо мне другой», — сказано в уже цитированном выше докладе Барта, который так и озаглавлен «Образ». — Наст. изд., с. 241). Поскольку в моем тексте есть устойчивый смысл, я и сам обретаю устойчивый облик в глазах другого: «я прописан, приписан к некоторому (интеллектуальному) месту, к некоторому кастовому (если не классовому) местожительству» (наст. изд., с. 58). Еще недавно, в конце 1960-х, Барт заявлял о «смерти автора» в современной литературе, об исчезновении авторской функции текста, и этот лозунг — очень спорный, опровергнутый последующим развитием литературы, — выражал интимно-личное желание, знакомое, должно быть, каждому пишущему¹: пусть литература перестанет обозначать меня, пусть перестанет показывать другим мой фиксированный образ, с которым они, другие, властны делать что хотят. Теперь, занявшись самоанализом, автор книги «Ролан Барт о Ролане Барте» вновь столкнулся с той же проблемой: трудность не в том, чтобы явить другим свой «истинный образ», истинный смысл своей личности, а в том, чтобы наперекор условиям литературного дискурса вообще избежать какой-либо кристаллизации смысла и авторского образа. В рецензии на самого себя он писал, что его книга «вся — сплошной отказ от смысла [...] чуть ли не с тем и написана, чтобы отречься от смысла» (наст. изд., с. 221).

Зачем же вообще ему понадобилось браться за столь рискованный, «образообразующий» жанр, как литературный автопортрет?² Отчасти это, пожалуй, объясняется — несмотря на отнюдь не академический характер данной книги — интеллектуальным долгом ученого-семиолога; как объяснял Барт в статье «Семиологическое приключение» (1974), статус науки о знаках таков, что требует от нее «признать себя письмом» и описывать себя самое:

«...семиологии — и, возможно, ей одной из всех нынешних гуманитарных наук — свойственно задаваться вопросом о своем собственном дискурсе; ведь это наука о языке, о различных языках, и она не может принимать свой собственный язык как простую данность, как нечто прозрачное, как нейтральное орудие — одним словом, как метаязык; вооруженная достижениями психоанализа, она ставит вопрос о месте, откуда она говорит... (наст. изд., с. 230).»

Однако, наряду с безличной логикой саморазвития и самокритики семиологии

¹ И даже не пишущему: ведь культура постоянно «прописывает» и «приписывает» любого из нас к определенному «местожительству», закрепляет за каждым его функцию, так что вообще-то проблема здесь гораздо шире проблемы авторства.

² См.: Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980. Луи Марен, подчеркивая визуально-образный характер бартовского самопредставления, намеренно пользуется не словом «автобиография» («самоописание»), а неологизмом «автооптика» (autoptique, «самозрение»). — Louis Marin, *L'écriture de soi*, PUF, 1999, p. 3–13.

ческого дискурса, у книги «Ролан Барт о Ролане Барте» был и другой, личный мотив. Известно, что ее идея принадлежала не самому автору: ее предложило издательство, стремясь внести свежую струю в серию «Писатели на все времена», где сам Барт когда-то выпустил книгу «Мишле о себе самом» (1954). В одном из интервью 1975 года он вспоминал:

«...во время обеда в издательстве «Сей» все условились, что было бы интересно — пожалуй, даже забавно — предложить какому-нибудь писателю самому стать критиком собственного творчества. В таком духе я и задумал эту книгу — как своего рода трюк, пастиш на себя самого, где можно всячески забавляться самораздвоением. Но когда я взялся за работу, все переменялось; встали серьезные проблемы теории и практики письма, сделав какой-то нелепой предполагавшуюся поначалу игру¹».

В другом тогдашнем интервью он признавал, что вообще чаще пишет книги по издательскому заказу:

«...нередко заказ помогает мне, и довольно долгое время я писал потому, что мне заказывали тот или иной текст. [...] Теперь дело меняется. Работать по заказу становится для меня душновато, скорее хочется писать книги, задуманные мною самим, возникшие во мне самом²».

Наконец, уже в самой книге он перечисляет целый ряд задуманных и даже анонсированных им амбициозных трудов («История письма», «Новая стилистика», «Эстетика текстуального удовольствия», «книга о Франции» и т. п.), которые так и не были — ни тогда, ни впоследствии — осуществлены и вечно откладывались «на потом» (наст. изд., с. 193)³. Складывается драматичная ситуация: Барт питает грандиозные научные и литературные замыслы, но вместо их осуществления пишет «на заказ», пусть даже и чувствуя себя «душновато» в этих рамках; компромиссным выходом оказывается для него написание — опять-таки по заказу — «несерьезной», «игровой» книги о самом себе, которая неожиданно перерастает исходный замысел и позволяет поставить «серьезные проблемы теории и практики письма».

Видимо, дело в том, что функции, «образы» и смыслы, которые навязывает нам общество, не только стеснительны, но и необходимы для творчества:

¹ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 1995, p. 355. Ср. воспоминания тогдашнего редактора этой серии, писателя и фотографа Дени Роша, согласно которым именно он придумал идею книги «Барт о Барте»: *Magazine littéraire*, 1993, n° 314, p. 65.

² Ibid., p. 326.

³ В другом месте он признает, что и над «заказной»-то книгой ему работать бывает «скучно, боязно или стеснительно» и непрестанно куда-то отвлекает «порхательная страсть» (наст. изд., с. 83).

чем дальше писатель отступает от готовых дискурсов, вообще говоря повторяющих одно и то же (в бюрократии и дидактике, в религии и бытовом обиходе и т. д.), чем ближе он подходит к рискованному занятию, которое по-русски называли «сочинительством», — тем сильнее переживается «страх белой страницы», тем непродолимее кажется грань между идеально-вневременным бытием замыслов и реальным, вытянутым в линейные строчки существованием вербального текста. И вот тут-то условные, заданные извне формы контракта с читателем становятся средством компромисса, убежищем от «сущностного одиночества» писателя (М.Бланшо); для этого служат взывания к Музе, ссылки на предшественников, полемика, пародия, вообще всякая интертекстуальность. Взявшись за книгу «о себе самом», Барт превратил тревожную ситуацию пишущего человека в конструктивную модель текста, сделал свой текст раздвоенным *аналогично* внутренней раздвоенности литературного субъекта, придал ей не отрицательный, а положительный, творческий смысл. Предложенная издателем формальная идея книги стала отправной точкой для исследования письма как экзистенциального события — борьбы писателя с собственным «образом».

Стандартная структура книг серии «Писатели на все времена» включала в себя альбом фотодокументов о писателе, критический очерк о нем (написанный кем-то другим) и, наконец, подборку фрагментов из его творчества. Роль составившего и прокомментировавшего их критика считалась вспомогательной. Формой заголовка «такой-то сам о себе» предполагалось, что представляемый автор равен себе и раскрывает свою суть через собственные образы и тексты, — «Расин есть Расин», как насмешливо формулировал Барт в «Мифологиях» (1957) это тавтологическое мышление. Теперь, в своей книге-автопортрете, не преминув упомянуть «тавтологии» среди вещей, которые ему «не нравятся» (наст. изд., с. 133), он предпринимает последовательное разрушение, взлом тавтологической модели самоописания, хотя внешне и соблюдает заданную композицию. Автор раскрывается здесь лишь постольку, поскольку он *не равен самому себе*, поскольку «сопротивляется своим идеям»¹, поскольку за ним, по ту сторону его возникает какой-то другой мета-автор, «мета-Барт»², поскольку монада самотождественного текста размыкается и разворачивается вовне.

¹ «...это книга не об идеях, а о моем "я", о моем сопротивлении собственным идеям». — Наст. изд., с. 136.

² Греческая приставка «meta-» означает «за», «по ту сторону».

Этот процесс «самораздвоения», саморасподобления автора — «трансценденции Эго», если вольно обыграть название ранней философской работы Ж.-П. Сартра, — идет в двух направлениях: горизонтальном и вертикальном. Начнем со второй оси, поскольку о ней больше всего размышляет сам Барт.

По вертикали: ступени

Еще с 1953 года, с первой книги Барта, в его словаре появилось специфически понимаемое слово *degré*, которое может переводиться абстрактными терминами «уровень», «степень» (так обычно и называют у нас ту раннюю книгу — «Нулевая степень письма»), но в бартовской «метафорической лингвистике» (наст. изд., с. 141) более точным оказывается буквальный, материальный перевод «ступень»¹. В книге 1975 года содержится специальный фрагмент под названием «Вторая и дальнейшие ступени», где постулирована «наука об иерархии речевых уровней» (наст. изд., с. 78), по-гречески «бафмология», то есть «ступеневедение». То была очередная в ряду импровизированных, как правило не имевших развития — потому что жестко привязанных к мысли одного конкретного теоретика — научных или квазинаучных, небывалых и несбыточных дисциплин, которые одна за другой провозглашались в пору расцвета французского (пост)структурализма: «грамматология» Жака Деррида, «семанализ» Юлии Кристевой, «шизоанализ» Жюль Делёза и Феликса Гваттари... Все эти новоявленные дискурсы имели общую цель — преодолеть, расшатать устойчивую систему культуры, утвердить в ней начало отличия, неравенства себе, самоотрицания. Такова и бартовская «бафмология», демонстрирующая, как одно и то же высказывание отрывается от самого себя: «...произведение надстраивается само над собой; его сутью оказывается *ступень* — безостановочная лестница (наст. изд., с. 195).»

Лестница имеет дискретную структуру, ее ступени отделены одна от другой разрывом, не вырастают одна из другой, а «надстраиваются» внешним волевым усилием. Сходная дискретная структура работает и в культуре: различные дискурсы «не порождают друг друга, а накладываются друг на друга, словно при игре в "горячую руку"» (наст. изд., с. 157). Дискретность смысла и смыслообразования, образцом которой является сосюрковский принцип

¹ Ср., например, фразу, где данное слово, сохраняя свою математическую абстрактность, в то же время служит для характеристики вкусовых ощущений: «Отпивая вино или прочитывая кусок текста, мы идем по не прямой, ступенчатой линии: она топорщится, словно шевелюра» (наст. изд., с. 111).

произвольного знака, — это сквозная, излюбленная идея Барта, которую он неустанно противопоставлял классико-романтической мифологии «естественного», «слитного», «целостно-нерасчленимого», равного себе культурного объекта («Расин есть Расин»). В современной культуре взаимно независимые смыслы не «порождают», а, словно в другой детской игре, «преследуют» друг друга. Не давая этому феномену точного определения, автор иллюстрирует его конкретными языковыми ситуациями:

«Я пишу — это первая ступень языка. Потом я пишу, что я пишу, — это его вторая ступень. (Еще у Паскаля: «Хотел записать ускользнувшую мысль; вместо этого пишу, что она ускользнула».)

Сегодня мы в огромных количествах пользуемся этой второй ступенью. Наш интеллектуальный труд — это во многом подозрительность к любому высказыванию, где мы вскрываем многоступенчатую иерархию; такая иерархия бесконечна, и для этой бездонной пропасти, разверзающейся под каждым словом, для этого языкового безумия у нас есть ученое название — *акт высказывания* [...] (наст. изд., с. 77).»

Если вдуматься, приведенный здесь пример и следующий далее комментарий описывают разные явления. В первом случае («пишу, что я пишу» — скажем, Ролан Барт пишет книгу «о Ролане Барте», а потом еще и сам же ее рецензирует) перед нами действие *метаязыка*, когда вторичный смысл открыто надстраивается над первичным; так работает любой самосознательный, самокритичный дискурс, и недаром в качестве примера приведена фраза столь склонного к рефлексии автора, как Паскаль. Во втором случае речь о другом феномене, о котором Барт уже много писал раньше, — о *коннотации*, когда вторичный смысл скрыто, не заявляя о себе прямо, внедряется в структуру первичной знаковой системы; соответственно его и приходится «подозревать», выводить на свет, демистифицировать, *критиковать* — чему посвящались, например, бартовские «Мифологии». Как известно, в той книге метаязык и коннотация (понятия, обоснованные в теоретической лингвистике Л. Ельмслева) не различались и обозначались общим термином «метаязык»²; спустя два десятилетия Барт уже использует оба термина

¹ По-французски данное выражение — *avoir barre sur...* — буквально означает что-то вроде «провести черту над» кем-то. Это термин старинной игры: «говорится об игроке, который гонится за игроком из противоположного лагеря [отделенного чертой на земле] и может осалить его, но сам не может быть осален им» (толковый словарь Литтре). Ср. в книге «Ролан Барт о Ролане Барте» фрагмент «Когда я играл в салки...».

² См.: Umberto Eco, Isabella Pezzini, «La sémiologie des *Mythologies*», *Communications*, n° 36, 1982, а также нашу вступительную статью к русскому изданию «Мифологий» (М., 1996).

и не путает их, но все-таки по-прежнему склонен рассматривать два вида языковой «ступенчатости» вместе, как одно и то же явление¹.

У этого упорного «склеивания» понятий, за что на Барта недоверчиво косятся профессиональные семиологи, — две причины: одна из них имеет структурный характер, а другая — ценностный. Хотя из процитированных выше слов как будто явствует, что структуру языковой «ступени» образует акт высказывания (как его определил Э. Бенвенист: в каждом событии высказывания различаются содержание высказывания и самый акт его осуществления; эти две инстанции независимо друг от друга участвуют в формировании смысла)², но фактически Барту интересен не столько акт *производства* «ступенчатых» высказываний — недаром этот акт символически отброшен в историческое прошлое, в классическую эпоху Паскаля! — сколько процесс их *потребления*: «сегодня мы в огромных количествах пользуемся [faisons consommation, букв. «потребляем»] этой второй ступенью». Ситуация «подозрительности», описываемая с неявной отсылкой к книге Натали Саррот «Эра подозрения» (1956), предполагает разделение языковых субъектов первой и второй ступени — писателя и активного читателя, читателя-критика. Многоступенчатая иерархия появляется тогда, когда мы «подозреваем» ее в читаемом тексте, — потому и появляется, что была заподозрена. Обнаруживаясь — или просто *образуясь* — в ходе нашего чтения чужих высказываний³, «ступенчатые» смыслы бесконечны: действительно, сам писатель еще может заложить в тексте два, при особой изощренности — три-четыре иерархически организованных смысла, но их вряд ли может быть неограниченно много; а вот процесс «вчитывания» новых смыслов в старые тексты не ограничен ничем, ведь им занимаются все новые и новые субъекты-читатели. Оттого и получилось, что для Барта более мощный процесс (чтение) поглотил менее мощный

¹ В книге-автопортрете 1975 года понятием, охватывающим значения обоих терминов, стало псевдолакановское слово «воображаемое». Как пишет сам Барт, обращаясь к себе во втором лице, «вы сохраняете понятие «метаязыка», но в смысле воображаемого» (наст. изд., с. 140–141).

² Если бы не путаница, которая возникает при любом переименовании, французские термины *énoncé* и *énonciation* было бы, возможно, лучше переводить не так, как принято в лингвистике, — «высказывание» и «акт высказывания», — а как соответственно «высказанное» и «высказывание».

³ Последними, в частности, могут служить старинные, даже «классические» произведения литературы, в которых современный читатель-критик зорким, «подозрительным» взглядом высматривает моменты смыслового «отрыва», преодоления собственной двозначности — то, что Барт однажды назвал «нечто от текста» (*du texte*).

(письмо): ситуация метаязыка предстала как частный случай, эксплицированный вариант коннотации.

Вторая причина слияния этих двух явлений связана с ценностным отношением к ним. В 40–50-е годы, у Барта-демистификатора, критика буржуазной культуры, ступенчатая структура языка рассматривалась как предпосылка *идеологической лжи*. Благодаря такому семиотическому механизму (на вычерченной в «Мифологиях» схеме вторичный знак ступенью выступает из первичного) господствующий класс внедряет в умы людей свои ценности, выдавая их за нечто «естественное», само собой разумеющееся — на самом-то деле «разумеющееся» не по законам природы, а по законам языка, носящего ангажированный, социально присвоенный характер. Однако уже тогда аффективное восприятие коннотативных знаков, а стало быть и поведение по отношению к ним, были у Барта двойственными. С одной стороны, Барт-моралист разоблачал идеологическую ложь «мифов», указывая на них обвинительным перстом и разбивая их молотом научного метаязыка; с другой стороны, в ходе теоретического анализа «мифа» была кратко намечена и иная программа обращения с ним — скорее художественная, чем научная (соответственно и примеры приводились именно из литературы — из «Буvara и Пекюше» Флобера, из драматургии Сартра). Эта программа состояла в том, чтобы включиться в игру коннотативных обманов и «похищений смысла», которыми занят миф, и *переиграть его в этой игре*.

«Если миф — похититель языка, то почему бы не похитить сам миф?»¹

Или, как писал позднее ученик Барта Жан-Луи Бутт (возможно, со слов самого мэтра):

«Фокус мифолога в том, чтобы заново сыграть игру мифа — не арестовать, а обворовать вора»².

Французское слово *arrêter* совмещает значения «арестовать» и «остановить», так что формула «не арестовать, а обворовать» остроумно выражает всю оригинальность проекта: вместо того чтобы «останавливать», фиксировать обманный смысл идеологии, пригвождать его к позорному столбу, попробуем

¹ Ролан Барт, *Мифологии*, М., изд-во им. Сабашниковых, 1996, с. 262.

² Jean-Louis Bouttes, «A travers et à tors», *l'Arc*, 1974, n° 56, p. 57. В этом номере журнала «Арк», посвященном Ролану Барту, была помещена подборка текстов, составленная им самим и представлявшая творчество его студентов. Ж.-Л. Бутт, один из слушателей бартовского семинара в Высшей практической школе, не раз упоминается прямо или зашифровано в текстах учителя; так, в начале книги «Ролан Барт о Ролане Барте» ему выражена благодарность как одному из немногих «друзей, которые любезно помогли [...] в подготовке этой книги [...] в том, что касается текста» (наст. изд., с. 5).

продолжить «языковое безумие» похищений и переосмыслений; главное — не дать смыслу «загустеть», замереть в раз навсегда определенной форме¹. «Литературная» коннотация, разогнанная до бесконечного «бафмологического» процесса, не менее действенно разрушает, *разлагает*² идеологию, чем критический метаязык; соответственно эти два явления и уравниваются в бартовской теории значения, на сей раз уже с положительной оценкой. Впрочем, «бафмологическая» игра имеет преимущество перед серьезной деятельностью метаязыка — не опираясь на институты социального господства (такие как наука), она вступает в свободное и равное состязание с языком:

«Метаязык состоит в противопоставлении одного языка другому. Задача тут — господствовать, брать в плен. А бафмология состоит в утверждении или не-утверждении какого-то уже существующего дискурса. Метаязык принадлежит науке, тогда как бафмология — одновременно эстетике и этике³».

Бартовская «бафмология» — это своеобразный вариант «бриколяжа», «самодельщины», приемы которой К. Леви-Стросс обнаружил в первобытном мышлении: новое (в данном случае новые смыслы) создается из старого, путем реутилизации уже имеющегося и предназначавшегося для других целей материала. Аналогия эта вполне оправдана: Жерар Женетт в 60-е годы, продолжая мысли Леви-Стросса и Барта, уподобил «бриколяж» *литературной критике*, которая тоже занята тем, чтобы «создавать новый смысл из чужого произведения, но также и свое собственное произведение из этого смысла»⁴. Однако для книги «Ролан Барт о Ролане Барте» еще важнее другой культурный механизм, построенный на «бафмологии» и сам ее порождающий, — это *психоанализ*, работа которого состоит именно в том, чтобы в обычных реакциях человека прочитывать нечто совсем иное. Описывая себя, Барт широко пользуется схемами

¹ «Словно хлопотливая кухарка, он бдительно следит, чтобы язык не загустел, не *пригорел*» (наст. изд., с. 181).

² «...для разрушения нужно суметь совершить скачок. Но куда же? В какой язык? В какое место спокойной совести и самообмана? А вот при разложении я иду на то, чтобы сопровождать это разложение, самому постепенно разлагаться; я отхожу чуть в сторону, зацепляюсь и тяну за собой». — наст. изд., с. 75.

³ Pierre Force, «Beyond Metalanguage: Bathmology», *Writing the image after Roland Barthes* (Jean-Michel Rabaté, ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 194. Ср. рассказ Барта о том, как в детстве он во время игры больше всего любил «вызвolyть пленников» (наст. изд., с. 59).

⁴ Жерар Женетт, *Фигуры: Работы по поэтике*, т. 1, М., изд-во им. Сабашниковых, 1998, с. 161–162.

и понятиями Фрейда, но не столько для того, чтобы выявить в себе какую-то глубинную «сущность» («комплекс», «сцену» и т. д.), сколько для того, чтобы вообще разрушить иллюзию однозначного суждения о человеке, все время поддерживая возможность *иного чтения*, на иной «ступени»¹.

Коль скоро ступенчатость смысла — феномен прежде всего рецепции, коль скоро мы сами «вчитываем» ее в чужие и даже свои собственные тексты, то она способна принимать симулированные, игровые формы: можно *притвориться*, что некий факт культуры обладает изначально не свойственной ему глубиной, и получать эстетское наслаждение, используя его «по-воровски», *не по назначению*. Скажем, вместо того чтобы разоблачать буржуазную культуру или (господствующую) идеологию², можно — во всяком случае, в мечтах — получать от них удовольствие:

«А что если буржуазной культурой (деформированной) можно было бы наслаждаться как экзотикой? (Наст. изд., с. 71).»

«...а вдруг существует и такая перверсия второй ступени, как *наслаждение идеологией*? (Наст. изд., с. 120).»

В результате такой возгонки на более высокую ступень первичный смысл — даже если он и сам был образован, как в случае идеологических «мифов», путем наложения первичного и вторичного смыслов — не отбрасывается совсем, но превращается в подобие самого себя, в симулякр, служа пассивным носителем нового смысла, критического и/или игрового. И вот тут-то оказывается, что массированное превращение культурных объектов в симулякры, обусловленное галопирующей потенциализацией «ступенчатых» смыслов — это не только личная стратегия писателя-интеллектуала Ролана Барта. Это также и общая тенденция современной цивилизации, которую уже при его жизни начали (правда, еще только в США) называть «постмодернистской». Не пользуясь сам этим словом, Барт признает распространенность обозначаемого им «образа жизни»:

«Вторая ступень — это еще и особый образ жизни. Достаточно отойти на шаг от какого-

¹ Он ясно сознает социально-властный характер психоаналитического дискурса; просто этот дискурс и сам подлечит «ступенчатому» переосмыслению: «...я могу [...] пользоваться языком психоанализа во всем его богатстве и объеме и в то же время *in petto* расценивать его как язык романа». — Ролан Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, М., Прогресс, 1989, с. 539 («Война языков», 1973).

² «Не имеет большого смысла говорить “господствующая идеология”, так как это плеоназм: идеология и есть не что иное, как идея, поскольку та господствует». — Наст. изд., с. 56.

нибудь слова, зрелища, тела, чтобы полностью переменялось наше вкусовое отношение к ним, смысл, который мы могли бы им придать. Бывают эротика и эстетика второй ступени (например, китч) (наст. изд., с. 78).

Именно потому, что в культуре «второй ступени» преимущество получает не творчество, а потребление, игровое переосмысление уже данных вещей, такая операция чтения «понарошку» оказывается слишком простой, общедоступной, а потому и легко поддается коммерциализации. Литература быстро столкнулась с этим «перехватом» своих субверсивных стратегий. Так, Рено Камю уже с конца 70-х годов пытался отстаивать бартовскую «бафмологию» против коммерческо-потребительской «второй ступени» (хотя у самого Барта эти понятия не различаются): «...злейший враг бафмологии — это *вторая ступень*»¹, — заявлял он и перечислял разные варианты последней, превратившейся в новейшую «господствующую идеологию»: «кэмп», «китч», «ретро», «пародия», «цитата», «отстранение»...²

О сходном явлении писал и Жан Бодрийяр — например, в знаменитом эссе «Прецессия симулякров»:

«Что представляет собой какой-нибудь взрыв бомбы в Италии — дело рук левых экстремистов, или провокацию крайне правых, или спектакль, устроенный центристами с целью скомпрометировать всех экстремистов-террористов и подкрасить свою шаткую власть, или же это организовано по сценарию полиции, шантажирующей нас общественной безопасностью? Все это одновременно верно, и никакими поисками доказательств или же объективностью фактов не остановить этого интерпретативного головокружения»³.

Несколько лет спустя он же дал «интерпретативному головокружению» еще более общую характеристику:

«Вещи нашли способ ускользнуть от скучной для них диалектики смысла: это бесконечное размножение, потенциализация, наращивание собственной сущности...»⁴

В высказываниях Бодрийяра, который вообще во многом двигался параллельным курсом с Бартом, особенно интересна мысль об отказе вещей от диалектики. Действительно, в европейской философии XIX–XX веков именно диалектика (например, гегелевская) обеспечивала взаимосвязь отрывающихся друг от друга и противоборствующих смыслов, позволяла хоть и не без тру-

¹ *Magazine littéraire*, n° 314, 1993, p. 54.

² Renaud Camus, *Buena Vista park*, Hachette, 1980, p. 19.

³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 31.

⁴ Jean Baudrillard, *Les stratégies faibles*, Paris, Grasset, 1983, p. 7.

да, но шить в единое, непрерывное полотно дискретно-лоскутную картину культуры. Не случайно и Барт в книге о себе признается в своем «французском неприятии гегельянства» (наст. изд., с. 187). Впрочем, настоящая причина «неприятия» — скорее не национальная (в другом месте автор книги признает, как важна диалектика Гегеля, например, для Жоржа Батая), а историческая: диалектическое «снятие» позволяет сохранять старое в новом, сберегать сходство в отличии, но в пору позднего модернизма, переходящего в постмодернизм, это снятие, равно как и авангардистский силовой разрыв нового со старым, уступают место игровому паразитированию нового на мертвом — вернее, не-живом, искусственном — теле старого.

Для Барта залогом отличия «бафмологии» от общедоступной рекламной игры, от коммерческой культуры служит опять-таки бесконечный, ничем не ограничиваемый характер игры. Ему видится «утопическая картина» «бесконечно надстраивающихся друг над другом языков, никогда не закрывающихся скобок» (наст. изд., с. 181), где обеспечивается непрестанное общение писателя с читателем; иными словами, настоящая «бафмология» возможна не как одиноко-произвольная деятельность интерпретатора, а лишь как творческое сотрудничество писателя с читателем. В «Семиологическом приключении» (1974) Барт признавался: «Взяться *говорить* о своем письме, как я это сделал здесь, — значит просто сказать другому, что ты нуждаешься в его ответной речи (наст. изд., с. 230).»

В другом, дневниковом фрагменте 1977 года он высказывался более пессимистично:

«Неспособность человека к «ступеням», к постижению ступеней. И наоборот, классическому Богу можно приписать способность видеть все бесконечное множество ступеней; Бог — это как бы абсолютная Экспоненциальность (наст. изд., с. 250).»

Чтобы достичь «абсолютной Экспоненциальности», осуществить действительно бесконечную игру ступеней, нужно быть ни много ни мало Богом... Хотя эти слова и написаны в критический момент жизни Барта, во время болезни матери, он, конечно, далек от поползновений к религиозному «обращению». И все же симптоматично, что размышление о дискретных «ступенях» вдруг приводит его к мысли о божестве, о сфере сакрального, которая характеризуется как раз абсолютной непрерывностью. Фактически тут дает о себе знать вторая ось самопреодоления «я», которую нам и предстоит теперь рассмотреть.

По горизонтали: течения

Повторим вновь уже проделанную выше операцию — попробуем сами ответить на вопрос, оставленный без ответа Бартом:

«Постоянная (и иллюзорная) склонность обращать к любому, даже мельчайшему факту не детский вопрос «почему?», а древнегреческий вопрос о смысле, как будто все вещи так и трепещут смыслом: «что это значит?» Нужно любой ценой превратить факт в идею, описание, толкование, в общем, подыскать ему *другое, чужое имя*. Эта мания не останавливается даже перед самыми легковесными вещами: скажем, стоит мне отметить — а я с превеликой охотой отмечаю такое, — что, живя в деревне, я люблю мочиться в саду, а не где-нибудь еще, как мне тут же хочется узнать, *что это значит* (наст. изд., с. 169).»

А ну-ка, в самом деле, «что это значит?» — что это может значить, и чем такая постановка вопроса отличается от вопроса «почему?» Не смущаясь игривой «легковесностью» предлагаемого примера¹, восстановим его возможные интерпретации.

Во-первых, склонность «мочиться в саду, а не где-нибудь еще» можно объяснить простым физиологическим позывом: дескать, свежий воздух и ходьба стимулируют работу мочевого пузыря и т. д. То было бы простейшим, вульгарно-каузальным объяснением, отвечающим, да и то банально, на вопрос «почему?»². При таком объяснении человек — просто машина, взаимодействующая с физической средой.

Второе объяснение — и, скорее всего, именно о нем должен был думать Барт-семиолог — будет носить культурный характер. Справлять нужду под открытым небом, а не в домашнем клозете, — это для городского жителя символическое «опрошение», приобщение к природе, возвращение к первозданному быту «дикого», «не изнеженного цивилизацией» человека. Возвращение именно символическое, лишь обозначаемое, а не реально

¹ В конце концов, и сам Барт не смущается поставить этот пример в один ряд с «древнегреческим вопросом о смысле», не раз упоминаемым у него со ссылкой на Гегеля: «По словам Гегеля, древние греки [...] ощущали в растительном и космическом мире всепроникающий трепет смысла...» — Ролан Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, с. 259–260.

² Называя этот вопрос «детским», Барт, пожалуй, не совсем точен. Известно, что ребенок-«лочмучка» пытается уяснить себе не столько каузальную, сколько онтологическую проблему: его интересует не вещественная причина явления (в качестве каковой вполне может сойти самая фантастическая выдумка: «почему ветер дует? — потому что деревья качаются»), а его внутренняя оправданность (поэтому он охотно удовлетворяется внешне тавтологическим ответом: «потому что это так»). Выразаясь терминами схоластики, ребенку важна не *causa efficiens*, а *causa formalis* или *causa finalis*.

осуществляемое (так и ухоженный, огороженный садик рядом с собственным домом — это лишь символическое «природное» пространство); оно включено в семантическую оппозицию городская/деревенская жизнь и влечет за собой длинный ряд культурных коннотаций, от руссоистского культа природы до курортно-туристских стереотипов, составляющих неперенную часть «мифологии» современного досуга. При таком объяснении «факт» действительно превращается «в идею, описание, толкование», начинается отвечать на вопрос «что это значит?».

Однако, читая этот полужутливый фрагмент в контексте всей книги «Ролан Барт о Ролане Барте» и других текстов ее автора, начинаешь ощущать в нем еще и третий, менее очевидный смысл, который, собственно, уже и не является «смыслом» в лингвосомиотическом значении слова. Дело в том, что сад (домашний либо общественный) неоднократно фигурирует у Барта как пространство не физиологического, но и не семиотического взаимопроникновения человека и внешней среды; это пространство, где разлита некая «атмосфера».

Бетти Мак-Гроу, автор специальной статьи о садах и парках в «автобиографической» прозе Барта, сопоставила общественный сквер в Байонне, его «городе детства», с общественным парком в вымышленном городе Бувиле, где происходит одна из главных сцен романа Сартра «Тошнота» (1938):

«Если бувильский общественный сквер обрамляет и вбирает в себя паническую тоску Рокантена [героя романа Сартра. — С. 3], то байонские парки, с которыми связана юность Барта, скрывают в себе все признаки удовольствия и свободного течения...»¹

Американский критик усматривает в этих мотивах бессознательную семейную нагрузку: в то время как для Сартра постоянной и драматической темой является восстание против Отца как символа власти, для Барта, потерявшего отца еще в раннем детстве, эта тема неактуальна², а потому и болезненно-истеричная «тоска» сартровского героя уступает у него место размытой, едва ли не эйфорической «скуке». На наш взгляд, еще любопытнее, что в романе Сартра непосредственным поводом для приступа «тоски» становится открытие героем тупо-материального, безразличного к человеку существования природных предметов

¹ Betty R. McGraw, «Public Parks and Private Gardens: Sartre's Nausea and Barthes's Ennui», in Steven Ungar and Betty R. McGraw, eds., *Signs in culture: Roland Barthes today*, University of Iowa Press, 1989, p. 91.

² «...не приходилось ни убивать отца, ни ненавидеть свою семью, ни отвергать свою среду — сплошная фрустрация эдипова комплекса!» (наст. изд., с. 53).

(древесных корней и т. д.). Сартровский парк — *тяжелый*, наполненный вещественной экзистенцией; бартовский же парк или сад воспринимается как ряд беглых, каких-то летучих впечатлений, которые образуют *атмосферу*, располагающую к «дрейфу» (англ. drift), «свободному течению» эротической энергии:

«Возвращаясь вечером домой, мы часто делали крюк вдоль Морских аллей, по берегу Адура: большие деревья, чьи-то лодки, кто-то прогуливается, скушающая душа тоже блуждает — во всем здесь бродила сексуальность общественного сквера (наст. изд., с. 25).»

Со сходным переживанием ассоциируется и сад домашний, принадлежавший деду и бабушке будущего писателя: поначалу он описан как знаковое, социально структурированное место («Сад включал в одно целое три разных символических пространства, и перейти границу каждого из них было значимым поступком» — наст. изд., с. 14)¹, но уже в следующем фрагменте книги — точнее, в подписи к следующей фотографии, где возникает фигура самого юного «героя», — одна из частей сада получает не социально-семиотическую, а эротическую нагрузку:

«Заросший сад представлял собой во многом чуждую территорию. В общем-то, он служил только для того, чтобы закапывать в нем лишний кошачий приплод. В глубине была большая темная аллея с двумя кустами букса, шаровидными и пустотелыми; с ними связаны кое-какие эпизоды детской сексуальности (наст. изд., с. 16).»

Сад у Барта — не классический *locus amoenus*, средоточие благоустроенного бытия, а двусмысленное, негативно-сакральное место *отбросов* — трупов, спермы, а равно и бросовых *текстов*: упаковок, старых газет... черновиков?: «...сжигаю бумаги в дальнем углу сада... (наст. изд., с. 94).»

«После обеда, в продуваемых ветром лучах уже садящегося солнца, я сжигал мусор в дальнем углу сада. Это сложный физический процесс, за которым надо следить; длинной бамбуковой палкой я ворошу медленно горящие пачки бумаг; требуется терпение — бумага страшно устойчива к огню. Зато изумрудно-зеленый пластиковый пакет (как раз и предназначенный для мусора) сгорает очень быстро и без *остатка* — буквально испаряется. Это явление может во многих случаях послужить метафорой (наст. изд., с. 251–252).»

В таком символическом контексте непритязательная привычка справлять в саду малую нужду тоже предстает как единение субъекта с непрерывно-природным миром через нечистую, экскрементальную телесную субстанцию — да еще и жидкую, с комической буквальностью выражающую то «свободное те-

¹ См. специальный анализ этого «садового описания»: Françoise Dupont et Paul Raucy, «Littéralement et dans tous les sens»: parcours des *Trois jardins* de Roland Barthes, *Littérature*, n° 108, 1997, p. 60–65.

чение», посредством какого человек сообщается с миром по ту сторону знаков.

Существенно, что такое течение не предполагает бурного потрясения, физиологического экстаза — мотивов, которыми традиционно сопровождаются в европейской культуре метафоры извержения и истечения; в такой традиции страстный экстаз (в подтексте — оргазм) символизирует интенсивную духовно-творческую активность. Барт критиковал эту символику еще в 50-е годы в связи с «мифами молодого театра»¹. В своем автопортрете он также оценивает ее отрицательно, как «комичный» элемент литературной практики, противопоставленный подлинному, «сухому» удовольствию от письма:

«Работа на пишущей машинке: не проводишь ни одной линии [...] а просто извергается кусочек кода (наст. изд., с. 111)»².

«...письмо — загадочная деятельность [...] чудодейственно останавливающая истечение. Воображаемого, которое катится мощным и комичным потоком речи (наст. изд., с. 260). Письмо — это сухое, аскетическое наслаждение, без всяких излишеств (наст. изд., с. 99).»

В своей предыдущей книге, «Удовольствие от текста» (1973), Барт разграничивал устойчиво-потребительское «удовольствие» и самозабвенно-экстатическое «наслаждение», отдавая предпочтение второму; однако там речь шла о специфически *литературных* переживаниях; теперь же, говоря не только об «удовольствии от текста», но и вообще о том, что ему «нравится» и «не нравится» в жизни, он лишь мечтает об экстазе³, а фактически более всего ценит «бессексуальный покой» (наст. изд., с. 34), растворение в неуловимой атмосфере:

«Около шести вечера задремал, лежа на кровати. В широко открытом окне после целого

¹ Известно, например, что в буржуазном театре актер должен быть «поглощен» своей ролью, казаться буквально пылающим жаркой страстью. От него обязательно требуется «кипеть», то есть одновременно гореть и истекать; оттого это горение проявляется во влажности. В одной из новых пьес (удостоенной премии) оба главных действующих лица — мужчины — так и истекали всевозможными жидкостями: слезами, потом и слюной. Казалось, присутствуешь при каком-то жутком физиологическом процессе — яростном отжиме внутренних тканей; страсть — словно большая влажная губка, безжалостно сдавленная рукой драматурга. — Ролан Барт, *Мифологии*, с. 149–150.

² Над этой фразой потешались пародисты, приводя ее как образец разговора на языке «ролан-барта»: «— Чем вы занимаетесь в жизни? — Я извергаю кусочки кода. По-французски: Я машинистка». — Michel-Antoine Burnier, Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978, p. 17–18.

³ «...он никогда не бывает смутным, потерянным, не в себе, всегда находится в ясном уме; не переносит наркотиков и в то же время мечтает о них; мечтает об опьянении (чтобы не сразу развезило)» (наст. изд., с. 197).

дня пасмурной погоды становилось светлее. И тут меня охватило эйфорическое чувство, будто я плыву: все вокруг текучее, воздушное, *так и пьется* (пью воздух, атмосферу, сад) (наст. изд., с. 253).»

Для его «гуморального сознания»¹ атмосферные токи воздуха и света непосредственно переходят во внутренние токи организма, создавая осмос между «я» и внешним миром.

Конечно, атмосфера, как и человеческое тело, тоже поддается социально-семиотическому осмыслению: «ничто так не культурно, как атмосфера, ничто так не идеологично, как погода» (наст. изд., с. 196)²; именно поэтому утонченное чувство «света», свойственное интеллектуалу Барту, вызывает непонимание у хозяйки деревенской булочной. Общество и культура способны семантизировать, а значит и сделать расчлененным даже самое текучее и летучее. И все же именно бес-форменные, разлитые в пространстве субстанции — воздух, свет, запах — составляют для Барта тот базовый пласт существования (Ursuppe, как он выражается, смакуя «субстанциальность» немецкого корня «суп», «бульон»), где он ищет истину собственной личности. Показателен исключительный в своем роде текст — очерк «Свет Юго-Запада» (1977), единственная публикация Барта в коммунистической газете «Юманите», демонстративно расходящаяся со стереотипами социально-ангажированного письма: «Мне скажут: вы тут все толкуете о погоде, о разных эстетических, чисто субъективных впечатлениях. А где же люди, их отношения, заводы, магазины, проблемы? [...] В эту область реального я проникаю на свой лад, то есть своим телом; а мое тело — это мое детство, то, каким сформировала его история (наст. изд., с. 234).»

Этот небольшой текст изобилует мотивами текучести: тут и вступительная «гуморальная» заметка: «Сегодня, 17 июля, стоит великолепная погода», и сельская дорога, которая «течет, словно тихая речка», и «особенно высокие облака, делающие пейзаж подвижным, как человеческое лицо», и «светлый свет» (при описании любимого с детства края Барт не останавливается даже перед *тавтологией!*), и подробное описание *реки* Адур, и опять рассказ о погоде, которая здесь действует «не на “душу”, а только на тело, порой пропитывая его сыростью, опьяняя хлорофиллом или же расслабляя и изнурая ветром из Испании»

¹ Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 40.

² Ср. еще: «Социальное разделение проходит через мое тело — само тело мое социально» (по поводу мигрени, «мифологического атрибута буржуазной женщины и литератора» — наст. изд., с. 141).

(наст. изд., с. 233). А для воссоздания социальной среды и здесь, и в книге «Ролан Барт о Ролане Барте» приводятся детские воспоминания о *запахах*.

«У Пруста проводниками воспоминания служат три чувства из пяти. Для меня же [то], чего не вернешь, возвращается [...] через запах. Таков запах моего байоннского детства: [...] словно замкнутый мир мандалы, вся Байонна сосредоточена в одном сложном запахе [...] в нем и дратва, с которой работают сапожники, и темная бакалейная лавка, и вошенная мебельная рухлядь, и душные лестничные клетки, и черная — вплоть до повязки в волосах — одежда баскских старух, и испанское-растительное масло, и сырость в лавках ремесленников и мелких торговцев (переплетчиков, жестянщиков), и бумажная пыль муниципальной библиотеки (где я изучал половую жизнь по Светонию и Марциалу)¹, и клей в мастерской Босьера, где ремонтировали пианино, и какой-то дух от какао, которое варили в городе (наст. изд., с. 153; ср. те же обонятельные воспоминания на с. 235).»

Здесь недаром упомянуто имя Пруста: субстанциальное переживание «страны детства» отчетливо напоминает прустовскую поэтику ностальгической чувственности. Судя по ряду высказываний Барта, в последние годы жизни он замыслил написать чисто литературное произведение, образцом которого должен был стать именно Пруст².

Подвижность, недетерминированность, текучесть образуют залог счастья не только в ностальгических воспоминаниях, но и в утопических мечтах о прозрачных отношениях между людьми:

«Представляете, какая свобода и, так сказать, любовная текучесть свойственны обществу, где пользуются одними лишь местоимениями и шифтерами, где каждый говорит просто «я», «завтра», «там», не отсылая к чему-либо установленному, где главной ценностью языка является *зыбкость отличия*... (наст. изд., с. 186).»

Наконец, проблема текучести имеет и философский аспект. В одном из фрагментов бартовской книги-самоописания содержится довольно дерзкое признание — точнее, все же полупризнание, слегка завуалированное в оригинале условным наклонением «et si je n'avais pas lu...»:

«А вдруг я не читал Гегеля, или «Принцессу Клевескую», или «Кошек» Леви-Стросса,

¹ Отметим вновь уже знакомый нам по «садово-парковой» тематике мотив рассеянной, мечтательно-«дрейфующей» эротики: в данном случае ее пространством является ереда сугубо «культурная», книги римских классиков.

² Ср., например, мемуарное свидетельство Патрика Морьеса: «Он [...] правдоподобнее обычного рассказывал о замысле романа — не знаю, сохранилось ли от него что-нибудь, но он хотел, чтобы это было чем-то в духе Пруста». — Patrick Mauriès, *Roland Barthes, Le Promeneur* — Gallimard, 1992, p. 40.

или «Анти-Эдипа»? Книга, которой я не читал и о которой мне часто *говорят*, еще прежде чем я успею ее прочесть (отчего, быть может, я ее и не читаю), существует наравне с другими: по-своему уясняется, запоминается, воздействует на меня. Разве мы не вольны воспринимать текст *вне всякой буквы*? (Наст. изд., с. 115).»

В этом списке непрочитанных книг особенно интригует «Анти-Эдип» (1972), философско-психоаналитический трактат Жюль Делёза и Феликса Гваттари, фундаментальная метафора которого — именно течение, поток как суть человеческого «производства» (психического, экономического). По Делёзу и Гваттари, свободное движение токов искусственно сдерживается, ограничивается социальными перегородками: в психике это «эдипов комплекс», в экономике — производственные отношения той или иной исторической формации. Ясно, как важна эта идея для книги «Ролан Барт о Ролане Барте». Правда, эдипов комплекс неактуален для ее героя благодаря особым жизненным обстоятельствам (ранней гибели отца), зато в социально-экономической сфере он в полной мере ощущает на себе давление буржуазной морали, основанной на принципах накопления и бережливости:

«...запрет налагают не на те деньги, что задержаны, связаны, закупорены, а на те, которые тратятся, транжирятся, уносятся течением траты, сияют роскошью производства... (наст. изд., с. 54).»

Ключевые понятия в этой фразе — «течение», «производство», «задержка», «закупорка» — непосредственно отсылают к «Анти-Эдипу»¹, даже если автор действительно не читал этой книги и знал ее лишь косвенно, «вне всякой буквы», через неопределенно-бесформенные веяния, распространяемые в обществе влиятельным текстом; собственно, сам этот способ «внебуквенного» (духовного?) функционирования текста, прозорливо отмеченный Бартом, соответствует «токовой» философской интуиции Делёза и Гваттари. А некоторые другие понятия в той же фразе — «трата», «роскошь» — указывают и на другой теоретический источник: на социальные теории Жоржа Батая, хотя непосредственно о нем Барт тоже высказывается скорее отстраненно:

«В общем и целом Батай мало затрагивает меня: что мне его смех, религиозность, поэзия, насилие? Что я могу сказать о «сакральном» или «невозможном»? (наст. изд., с. 163).»

Батаевское понятие сакрального, очевидно, скомпрометировано в глазах Барта своей связью с религией, но парадоксальным образом именно оно опи-

¹ А также, вероятно, и к работам Жана-Франсуа Лиотара, таким как «Либидинальная экономика» (1974).

сывает столь важный для него опыт текучего, бесформенного существования. В таком состоянии, перетекая друг в друга, человек и мир обмениваются единой субстанцией, чем-то вроде знаменитой «маны», которая, по первобытным верованиям, наполняет собой сверхъестественно «заряженные» предметы. Здесь тематика бартовского текста еще более противоречит его лексике: если о сакральном Барт говорит, отводя это понятие как чуждое себе, то словом «мана» он пользуется в *намеренно несобственном*, «демистифицированном» смысле, предложенном Леви-Строссом в «Предисловии к трудам Марселя Моссса» (1950). Для Леви-Стросса «мана» представляет собой никакую не континуальную мировую субстанцию, а дискретный факт языка, символический коэффициент-оператор, приписываемый предмету и *обозначающий* его магическую эффективность. В таком значении «алгебраического символа» «мана» встречалась у Барта уже в «Мифологиях» (глава «Африканская грамматика»), так же трактуется она и в книге «Ролан Барт о Ролане Барте»: «Видимо, в словаре каждого автора должно быть слово-мана, которое своим горячим, многообразным, неуловимым и как бы сакральным значением создает иллюзию, будто им можно дать ответ на все [...] означающее, способное занять место любого означаемого. В его творчестве [...] это слово-мана — слово «тело» (наст. изд., с. 146).»

Однако же «мана» присутствует в тексте Барта не только как слово, но и как настоящая действенная субстанция — просто в таком случае она не называется «маной»:

«Текст и мелкобуржуазность образуют одну и ту же мировую субстанцию, в одном случае вредную, в другом — воодушевляющую; у них одна и та же дискурсивная функция — функция универсального оператора ценности (наст. изд., с. 163).»

«Мировая субстанция» разделяет с «маной», во-первых, универсальную сочетаемость (это «предикат, который можно приклеить к любому субъекту» — во всех и вся может быть «что-то мелкобуржуазное», в каждом произведении может присутствовать «нечто от текста»), а во-вторых, сущностную амбивалентность сакрального: «мелкобуржуазность» оценивается отрицательно, «текст» положительно, но по своему функционированию в дискурсе они идентичны. «Мана», изучаемая этнографами, представляет собой двойственную субстанцию, которой обусловлена и святость, и скверна; но ведь и бартовский опыт субстанциальности, в том числе и в словесной деятельности, может переживаться как эйфорически, так и болезненно. Главный враг Барта —

«докса» и идеология (то есть все та же «мелкобуржуазность») — это опять-таки «мана», «заразительная сила, подтачивающая любой акт высказывания» (наст. изд., с. 222), «это какая-то студенистая масса, налипающая на дно сетчатки» (наст. изд., с. 139), и от нее приходится буквально отмываться, словно от прилипших к телу жгучих выделений морских медуз.

Таким образом, «горизонтальное» преодоление личности через опыт континуальности и субстанциальности, так же как и «вертикальное» самопреодоление через «бафмологию», в итоге не избавляет индивида от власти всеобщего. Возвращая его к архаическим корням, к феноменам сакрального, оно одновременно возвращает его и к первобытной коллективности, когда само коллективное тело трактуется как единая субстанция. В конце концов, это вытекает даже из простой логики: феномены собственно телесной жизни человека не столь уж многочисленны и присущи всем людям. Как напоминает один из критиков Барта — Франсуаза Гайяр:

«...субстанциальное воображаемое по своей протяженности превосходит человеческую индивидуальность. В конечном счете ничто не разделяется столь многими людьми, как вкусовая приязнь и неприязнь. Соответственно и тело, о котором говорится в рамках такого субстанциального воображаемого, — это тело общее»¹.

Чтобы избежать этого отчуждающего обобщения, Барту пришлось предпринимать героические литературные усилия, подчеркивая раздробленность своего текста и своего (литературного) тела.

Дано мне тело — что мне делать с ним?..

«Ролан Барт о Ролане Барте» — не первая фрагментарная книга своего автора (таковой была предыдущая — «Удовольствие от текста», 1973) и, разумеется, далеко не первая фрагментарная книга в мировой литературе. Внешне она построена случайно: фрагменты расположены в алфавитном порядке ключевых слов, а поскольку эти слова не всегда легко угадываются при чтении, то порядок образуется лишь задним числом, в оглавлении². Но на самом деле беспорядок

¹ Françoise Gaillard, «Roland Barthes: le biographique sans la biographie», *Revue des sciences humaines*, 1991, n° 4 (224), p. 94.

² При переводе не было возможности подобрать ключевые слова так, чтобы их порядок по русскому алфавиту совпадал с порядком французских слов. Это, конечно, создает дополнительный, не предусмотренный автором фактор алеаторности, а оглавление к основной части данного сборника — к собственно книге «Ролан Барт о Ролане Барте» — становится двойным: русские заголовки фрагментов приходится дублировать французскими, обосновывающими именно такой порядок их размещения.

рядок здесь функционален, и книга Барта представляет собой оригинальный образец литературной композиции.

Эту композицию тщательно описала Жинетт Мишо¹, выделив в ней 5 разных типов текста: 1) заголовок (где имя автора «Ролан Барт» двусмысленно удвоено и расщеплено на две ипостаси — «субъекта» и «объекта»), 2) фотоальбом с подписями к нему, 3) собственно «критические» (литературные) фрагменты, 4) «черновики» (на самом деле более разнородные тексты — рабочие карточки автора, но также и его рисунки, ноты когда-то написанной им музыкальной пьесы, печатный текст экзаменационного задания, предлагающего разобрать «фрагмент из Ролана Барта»)², 5) наконец, «припоминания» (ряд коротких фрагментов в самой середине книги, имеющих чисто мемуарный характер и относящихся к детству и юности автора). В отсутствие композиционной последовательности эти пять типов текста образуют не иерархическую структуру — главный текст плюс «иллюстрации», — а нечто вроде коллажа, где разнородные элементы соединены внешним, намеренно механическим способом. Такая композиция книги «автопортрета», влечет за собой фрагментацию авторской личности, разные проявления которой — визуальные, текстуальные, моторные (в случае рукописных фрагментов), даже звуковые (в случае музыкальных нот) — предъявляются нам без какого-либо соподчинения. Той же цели служит хитроумная игра местоимениями, обозначающими автора-героя книги:

«...ему удастся не быть в этой книге нигде: он присутствует, но никогда не устойчиво, все время балансирует между «я», «ты» и «он», выступая то субъектом акта высказывания, то объектом самого высказывания...»³.

По своему «содержанию» фрагменты тоже скомпонованы так, чтобы разделять, расчленять единство авторской личности: скажем, большинство фотографий и все «припоминания» относятся только к детству и юности Барта, а большинство «критических фрагментов» характеризуют только взрослого писателя. Нако-

¹ Ginette Michaud, *Lire le fragment: Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, La Salle (Québec), Hurtubise HMH, 1989, p. 91-186.

² К этому школьному документу, демонстрирующему социальное признание и присвоение разработанного Бартом дискурса, можно прибавить и два газетных шаржа, насмешливо изображающие «историю семиологии», — тоже своего рода институционализация дискурса, через иронию и главным образом в визуальной, а не вербальной форме.

³ Mikel Dufrenne, «Du signifiant au référent», *Revue d'esthétique*, 1981, n° 2, p. 71.

нец, в некоторых местах автор и прямо заявляет о множественности, фрагментарности своего «я» — даже в непосредственно телесном самопереживании:

«У меня есть тело пищеварения, тело тошноты, тело мигрени и так далее; тело чувственное, мышечное (рука писателя), гуморальное, а в особенности *эмоциональное*... (наст. изд., с. 71).»

Из сочетания всех этих разнообразных «тел», разных ипостасей авторской личности, каждой из которых соответствует отдельное общее понятие, — образуется неповторимо-единичное, нумерическое тело («у меня тело не такое», — объясняет Барт свои расхождения с группой «Тель кель». — Наст. изд., с. 195), которое уже не описывается никаким понятием и не имеет внутренней глубины:

«Нимало не углубляясь, я остаюсь на поверхности, потому что на сей раз речь идет обо «мне» (о моем «я»), тогда как глубина принадлежит другим (наст. изд., с. 161).»

Впрочем, эти слова относятся не к собственно телесной, а к дискурсивной практике — процессу «комментирования самого себя», то есть, собственно, процессу написания книги «Ролан Барт о Ролане Барте»: «набрасываю на уже написанные произведения, на тело и корпус текстов прошлого какую-то легкую, едва касающуюся их *лоскутную ткань*» (наст. изд., с. 160–161). Поверхностное бартовское «я» имеет *словесную*, риторическую природу:

«Действительно, «я» в этой книге — не «глубинное я» [...] В нем ничто не отсылает к какой-либо спонтанной «естественности», к какому-либо непосредственному самоприсутствию, которое бы сковывалось риторическим артефактом¹.»

Уникальное авторское «я» образуется исключительно благодаря скрещению понятийных проекций. Это «я», образованное задним числом, с не источник текста, а его иллюзионистский эффект. Рассказав о себе много конкретного и «реального»², Барт сумел в конечном итоге превратиться в чисто фиктивную фигуру. Только такой ценой — ценой дискурсивного самоустранения, самоподмены собственным симулякром в натуральную величину, можно было ускользнуть (разумеется, не навсегда, а только здесь и сейчас, в рамках этой данной книги) от «загустевающего» писательского образа. Чтобы «тело» стало поистине «словом-маной» приходится распрощаться с телом настоящим, физическим, буквально выбросить его — как герой книги выбрасывает кусочек собственной кости, отданный ему в больнице после операции:

«Вот что я однажды сделал со своим телом [...]. Я долго хранил в ящике секретера этот

¹ Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Livre de poche, 1990, p. 208.

² Ср., например, тему гомосексуализма, впервые зазвучавшую у Барта в этой книге так настойчиво и откровенно.

кусочек себя самого, этакий костистый пенис, похожий на косточку от бараньей отбивной, и не знал что с ним делать; избавиться от него я не решался, боясь покуситься тем самым на собственную личность, и он совершенно бесполезно валялся в секретере среди других «ценных» вещей, таких как старые ключи, школьный дневник, перламутровая бальная записная книжка и футлярчик для карт из розовой тафты, принадлежавшие моей бабушке Б. Но вот однажды, поняв, что назначение таких ящиков — смягчить, сделать привычной смерть вещей, выдержав их в особом благоговейном хранилище пыльных реликвий, где с ними обращаются как с живыми и дают время для унылой агонии, — но все-таки не в силах выкинуть эту свою частицу в общий мусорный бак, я, словно романтически развеивая собственный прах, сбросил косточку вместе с марлей прямо с балкона нашего дома, на улицу Сервандони, где ее, должно быть, обнюхивал какой-нибудь пес (наст. изд., с. 72).»

Этот поразительный рассказ о самокастрации (Барт недаром использует метафору «костистого пениса») выдержан в отчетливо «романтическом» стиле — вплоть до имитации длинного, ритмичного, восходяще-нисходящего периода, словно в прозе Шатобриана или Флобера. Раздробление и рассеяние реально-физического авторского тела осуществляются через средство стилистического, риторического «эффекта»: возможно, здесь заключена эмблема всей противоречивой, с трудом сводящей концы с концами книги Барта.

В этой книге он впервые — после первых, сравнительно осторожных попыток в «Империи знаков» (1970) и «Удовольствии от текста» (1973) — решительно ввел в свой текст не просто реальный «референт», но собственную личность, собственное тело; и сразу выяснилось, как трудно при этом обойтись без традиционной риторики, оставаясь в рамках эстетики «смерти автора». Ни ступенчатая семантика «бафмологии», ни «гуморальная» телесность «атмосферы» не позволяли достаточно радикально оторваться от Образа, над которым властны другие. Недостаточной поддержкой оказалась даже условная, заданная извне композиционная схема, которую Барт виртуозно обыгрывает. Его последующие книги на разные лады решали ту же задачу: сначала псевдобезличные, едва-едва-сюжетные «Фрагменты речи влюбленного» (1977), потом «Камера люцида» (1980), где теоретические соображения о фотографии служат подступом к одной-единственной, особо дорогой автору фотографии его покойной матери. А параллельно были еще и вновь и вновь возобновляемые попытки вести (и публиковать) дневник, и не раз высказывавшиеся в ча-

стных и публичных беседах намерения написать «роман»... Все эти сложные литературные формы, текстуальные стратегии преследовали одну цель: преодолеть самого себя, свой «образ», а тем самым и весь мир, где этот образ функционирует, отчуждая своего автора. Бескомпромиссность Барта заставляла его в страхе перед «образом», в борьбе с ним идти на крайние жертвы, включая жертву собственного телесного и текстуального «я».

Переводчик и автор послесловия благодарен Министерству культуры Франции за стипендию, позволившую провести необходимые изыскания в парижской Национальной библиотеке, и Антуану Компаньону за пояснения, использованные в примечаниях к статье «Образ».

ролан барт о ролане барте

содержание

ролан барт о ролане барте, 5

приложение:

барт в степени три, 221

семиологическое приключение, 225

свет юго-запада, 231

образ, 236

в раздумье, 246

сергей зенкин. метабарт, 262

ролан барт о ролане барте

Составление, перевод с французского
и послесловие Сергея Зенкина

Оформление серии, макет, верстка —
Софья Шаховская

Подписано в печать 20.04.02.
Формат издания 70х108/32. Бумага офсетная
Гарнитура Newton C.
Заказ №. 456

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ООО типографии «Полимаг»
127247, Москва, Дмитровское шоссе, 107

ООО «Издательство Ад Маргинем»
113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел./факс 951-93-60
e-mail: ad-marg@rinet.ru

