



**Р. БАРТ** Нулевая степень письма

Ролан  
**БАРТ**

**Ф**илософские  
**Т**ехнологии  
структурализм

**НУЛЕВАЯ  
СТЕПЕНЬ ПИСЬМА**

**А**кадемический  
проект

Roland Barthes

LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE



Ролан Барт

# НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ПИСЬМА



Москва  
Академический Проект  
2008

УДК 1/14  
ББК 87  
Б24

*Редакционный совет серии:*

*П.П. Гайденко, А.А. Доброхотов, В.К. Кантор, Н.С. Кирабаев,  
А.И. Кобзев, Н.В. Мотрошилова, А.М. Руткевич, В.В. Соколов*

*Редакционная коллегия серии:*

*А.М. Руткевич (председатель), И.И. Блауберг, Д.В. Бугай,  
В.В. Васильев, И.С. Вговина, В.А. Куренной, А.В. Михайловский,  
Д.М. Носов, В.В. Сербиненко*

*Координатор проекта Василий Кузнецов*

*Составитель, научный редактор,  
автор предисловия и комментариев  
Г.К. Косиков*

**Барт Р.**

**Б24 Нулевая степень письма / Пер. с фр. — М.:  
Академический Проект, 2008. — 431 с. —  
(Философские технологии).  
ISBN 978-5-8291-0897-7**

*«Sapientia: никакой власти, немного знания, толика мудрости и как можно больше ароматной сочности» — этот принцип Ролан Барт (1915–1980) пронес сквозь все периоды своего четвертьвекового «семиологического приключения» — доструктуралистский (50-е гг.), структуралистский (60-е гг.) и постструктуралистский (70-е гг.).*

*Признанный глава французской «новой критики», всколыхнувший всю западную гуманитарную среду второй половины XX в., Барт пользуется мировой известностью.*

*В настоящее издание вошли программные работы Барта 50–60-х гг., создававшиеся под знаком демистификации обыденного идеологического сознания. Барт разработал аналитический инструментарий «коннотативной семиологии», позволяющий подорвать власть «ложного сознания», вывернуть наизнанку идеологические мифы и прорваться в «новый и совершенный адамов мир», где слова, научившись передавать смысл «самих вещей», обретут первозаданную «свежесть» и станут наконец «счастливы».*

УДК 1/14  
ББК 87

© Коллектив переводчиков.  
© Составление, научное редактирование, предисловие и комментарии Г.К. Косикова, 2008  
© Оригинал-макет, оформление. Академический Проект, 2008

ISBN 978-5-8291-0897-7

*Георгий Косиков*

Ролан Барт — семиолог, литературовед

Р. Барт — наряду с Клодом Леви-Строссом, Жаком Лаканом, Мишелем Фуко — считается одним из крупнейших представителей современного французского структурализма, и такая репутация справедлива, если только понимать структурализм достаточно широко. Именно поэтому следует иметь в виду, что помимо собственно «структуралистского», ориентированного на соответствующее направление в лингвистике этапа (60-е гг.), в творчестве Барта был не только длительный и плодотворный «доструктуралистский» (1950-е гг.), но и блестящий «постструктуралистский» (1970-е гг.) период. Следует помнить и то, что сами перипетии тридцатилетнего «семиологического приключения» Барта в чем-то существенном оказались внешними для него: сквозь все эти перипетии Барту удалось пронести несколько фундаментальных идей, которые он лишь углублял, варьировал и настойчиво разыгрывал в ключе тех или иных «измов». Что же это за идеи? Отвечая на этот вопрос, проследим прежде всего основные вехи научной биографии Барта.

Барт родился 12 ноября 1915 г. в Шербуре; через несколько лет после гибели на войне отца, морского офицера, переехал с матерью в Париж, где получил классическое гуманитарное образование — сначала в лицеях Монтеня и Людовика Великого, а затем в Сорбонне. В юности определились две характерные черты духовного облика Барта — левые политические взгляды (в лицейские годы Барт был одним из создателей группы «Республиканская антифашистская защита») и интерес к театру (в Сорбонне он активно участвовал в студенческом «Античном театре»).

Предполагавшаяся преподавательская карьера была прервана болезнью — туберкулезным процессом в легких, обнаруженным еще в начале 30-х гг. Признанный негодным к военной службе, Барт шесть лет — с 1941 по 1947 г. — провел в различных санаториях. Именно на это время приходится процесс его активного интеллектуального формирования — процесс, в ходе которого значительное влияние оказал на него марксизм, с одной стороны, и набиравший силу французский экзистенциализм (Сартр, Камю) — с другой.

В 1948–1950 гг. Барт преподавал за границей — в Бухаресте и в Александрии, где познакомился с 33-летним лингвистом А.-Ж. Греймасом, который, вероятно, одним из первых привлек внимание Барта к методологическим возможностям лингвистики как гуманитарной науки.

Однако, питая интерес к языковой теории, Барт выбирает все же карьеру литературного публициста: в 1947–1950 гг. при поддержке известного критика Мориса Надо он публикует в газете «Комба» серию литературно-методологических статей, где пытается, по его собственным словам, «марксизировать экзистенциализм» с тем, чтобы выявить и описать третье (наряду с «языком» как общеобязательной нормой и индивидуальным «стилем» писателя) «измерение» художественной формы — «письмо» (заметим, что именно благодаря Барту это выражение приобрело в современном французском литературоведении статус термина). Эссе, составившееся из этих статей и вышедшее отдельным изданием в 1953 г., Барт так и назвал: «Нулевая степень письма»<sup>1</sup>. Затем последовала книга «Мишле» (1954) — своего рода субстанциальный психоанализ текстов знаменитого французского историка, сопоставимый по исследовательским принципам с работами Гастона Башляра.

Колеблясь между лингвистикой (в 1952 г. Барт получает стипендию для написания диссертации по «социальной лексикологии») и литературой, Барт тем не менее до конца 50-х гг. выступает главным образом как



журналист, симпатизирующий марксизму и с этих позиций анализирующий текущую литературную продукцию) — «новый роман», «театр абсурда» и др., причем драматургия и сцена привлекают особое внимание Барта: он много публикуется в журнале «Народный театр», поддерживает творческую программу Жана Вилара, а с 1954 г., после парижских гастролей «Берлинер Ансамбль», становится активным пропагандистом сценической теории и практики Бертольта Брехта, чьи идеи будут влиять на него в течение всей жизни: значение Брехта — писал Барт семнадцать лет спустя — состоит в соединении «марксистского разума с семантической мыслью»; поэтому Брехт «продолжает и поныне оставаться для меня актуальным. Это был марксист, размышлявший об *эффектах знака*: редкий случай»<sup>2</sup>.

Действительно, подлинным импульсом, обусловившим решительный поворот Барта к семиологии, следует считать не академическую проблематику самой семиологии, а брехтовскую технику «очуждения»: именно эта техника, обнажавшая, «разоблачавшая» семиотические коды, лежащие в основе социального поведения человека, и побудила Барта обратиться к проблеме знака и его функционирования в культуре и лишь затем с необходимостью заинтересоваться аналитическим аппаратом современной семиологии: знакомство Барта с сосюрковским «Курсом общей лингвистики» относится к лету 1955 г.

Итак, брехтовский социальный анализ, пропущенный сквозь призму сосюрковской семиологии, — такова задача, которую ставит перед собой Барт в середине 50-х гг., в момент, когда он окончательно осознал, что любые культурные феномены — от обыденного идеологического мышления до искусства и философии — неизбежно закреплены в знаках, представляют собой знаковые механизмы, чье неявное назначение и работу можно и нужно эксплицировать и рационально объяснить. Барт делает соответствующий шаг: в том же, 1955 г., по ходатайству историка Люсьена Февра и социолога Жоржа Фридмана он по-





ступает в Национальный центр научных исследований, где берется за работу по «психосоциологии одежды». Это большое исследование, замысел которого постоянно обогащался в ходе знакомства Барта с трудами Н.С. Трубецкого, Р.О. Якобсона, Л. Ельмслева, Э. Бенвениста, А. Мартине, Кл. Леви-Стросса и др., превратилось в конце концов в книгу о «социосемиотике моды», завершённую в 1964 и опубликованную в 1967 г. под названием «Система моды»; это — одна из вершин «структурно-семиотического» периода в деятельности Барта.

Пока же, в 1954–1957 гг., Барт продолжает энергично работать на литературно-критическом поприще и стремится применить свои семиотические познания к литературному материалу, кроме того, он непосредственно обращается к анализу знакового функционирования обыденной социальной жизни; так появляются на свет «Мифологии» (1957) — серия разоблачительных зарисовок мистифицированного сознания «среднего француза», снабженных теоретико-семиологическим послесловием «Миф сегодня». Хирургически точные, беспощадно-язвительные «мифологии» принесли Барту — в широкой среде гуманитарной интеллигенции — славу блестящего «этнографа современной мелкобуржуазной Франции»; работа же «Миф сегодня», где автор, еще не вполне освоившийся с терминологическим аппаратом современной семиологии, тем не менее глубоко вскрыл коннотативные механизмы идеологических мифов, привлекла к нему внимание в лингво-семиологических кругах.

Наряду с «Нулевой степенью письма» «Мифологии» могут в научной биографии Барта считаться образцовой работой «деструктуралистского» периода — именно деструктуралистского, потому что идеологический знак рассматривается в «Мифологиях» лишь в его «вертикальном» измерении (отношение между коннотирующим и коннотируемым членами), т. е. вне каких бы то ни было парадигматических или синтагматических связей: это знак вне системы.



Переход Барта (на рубеже 50–60-х гг. XX в.) к структурализму не в последнюю очередь связан с преодолением указанной методологической слабости. В-первых, углубленное прочтение Соссюра, Трубецкого, Ельмслева, Леви-Стросса и др. позволило Барту понять значение парадигматического принципа для анализа знаковых систем; во-вторых, знакомство с работами В.Я. Проппа и представителей русской формальной школы способствовало возникновению у него «синтагматического мышления». Поворот Барта к осознанному структурализму ярко отмечен двумя статьями: «Воображение знака» (1962) и «Структурализм как деятельность» (1963), а работа «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (1966), где аналитически резюмируется состояние европейской, главным образом русской (В.Я. Пропп) и французской (А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоров), нарратологии, оказалась одной из завершающих вех этого периода.

В начале 1960-х гг. меняется (и упрочивается) профессиональное положение Барта: в 1960 г. он становится одним из основателей Центра по изучению массовых коммуникаций<sup>3</sup>, с 1962 г. руководит семинаром «Социология знаков, символов и изображений» при Практической школе высших знаний.

Помимо большого числа статей, опубликованных Бартом в 1960-е гг., структуралистский период его «семиологической карьеры» ознаменовался появлением (наряду с книгой «Система моды») программной статьи «Риторика образа» (1964) и большого эссе «Основы семиологии» (1965)<sup>4</sup>, где с очевидностью выявился замысел Барта, подспудно присутствовавший уже в «Мифологиях», — придать новый статус семиологии как науке за счет включения в нее всего разнообразия коннотативных семиотик. Эта «семиология значения», требовавшая изучать не только знаки-сигналы, но и знаки-признаки (в терминологии Л. Прието) и тем самым открыто противопоставлявшая себя функционалистской «семиологии коммуникации»<sup>5</sup>, произвела, по свидетельству А.-Ж. Греймаса<sup>6</sup>, впечатление настоя-





щего шока и вызвала бурную полемику. Тем не менее эффективность бартовского подхода, отомкнувшего для семиологии целые области культуры, ранее ей малодоступные, оказалась настолько очевидной, что семиологические исследования Барта сразу же получили права гражданства и породили ряд интересных разработок в том же направлении. Отстаивая принцип: семиология должна быть «наукой о значениях» — о любых значениях (а не только о денотативных, намеренно создаваемых в целях коммуникации), — Барт подчеркивал, что такими значениями человек — в процессе социально-идеологической деятельности — наделяет весь предметный мир и что, следовательно, семиологии надлежит стать наукой об обществе в той мере, в какой она занимается практикой означивания, иными словами — наукой об идеологиях<sup>7</sup>.

Такая позиция, резко расходясь с установками лингвистического академизма<sup>8</sup>, имела под собой мировоззренческую почву. Ставя — на протяжении всей жизни — своей целью тотальную критику буржуазной идеологии, буржуазной культуры (а культура, как известно, не существует вне знакового, языкового воплощения), Барт видел два возможных пути борьбы с господствующими идеологическими языками. Первый — это получившие распространение уже в 1950-е гг. попытки создания «контрязыков» и «контркультур». Однако давно уже выяснилось, что подобные «антиязыки» относятся к отрицаемым ими языкам всего лишь как негатив к позитиву, т. е. на деле вовсе не отвергают их, а утверждают от противоположного. Барт же, ясно осознав иллюзорность создания «антисемиологии», обратился к самой семиологии — но обратился не ради ее «внутренних» проблем, а затем, чтобы использовать ее возможности для разрушения господствующих идеологических языков, носителей «ложного сознания». При таком подходе «разрушение» заключается не в том, чтобы предать анафеме подобные языки, а в том, чтобы вывернуть их наизнанку, показать, как они «сделаны». Барт буквально выстрадал марксистскую мысль о том, что борьба про-

тив ложного сознания возможна лишь на путях его «объяснения», поскольку «объяснить» явление как раз и значит «снять» его, отнять силу идеологического воздействия. «Развинтить, чтобы развенчать» — таким мог бы быть лозунг Барта, раскрыть (мобилизовав для этого все аналитические средства современной семиологии) «социо-логические»<sup>9</sup> механизмы современных видов идеологического «письма», показать их историческую детерминированность и тем самым дискредитировать — такова его «сверхзадача» в 1960-е гг.

Эта впечатляющая попытка превратить семиологию из описательной науки в науку «критическую» объясняет, между прочим, и тот авторитет, который Барт приобрел в среде либеральной и левой интеллигенции, в частности, его прямое влияние на теорию и литературную практику левого интеллектуально-художественного авангарда во главе с группой «Тель Кель» (Филипп Соллерс, Юлия Кристева и др.).

Положения коннотативной семиотики Барта в первую очередь использовал для анализа литературной «формы», которая (это было показано еще в «Нулевой степени») должна быть понята как один из типов социального «письма», пропитанного культурными ценностями и интенциями как бы в дополнение к тому авторскому содержанию, которое она «выражает», и потому обладающего собственной силой смыслового воздействия. Раскрытие — средствами семиологии — социокультурной «ответственности формы» — серьезный вклад Барта в теоретическое литературоведение, особенно в условиях господства во Франции 50–60-х гг. XX в. позитивистской литературно-критической методологии.

Преодоление позитивистских горизонтов в литературоведении — такова вторая важнейшая задача Барта в рассматриваемый период. В книге «О Расине» (1963), написанной в 1959–1960 гг., Барт противопоставил редукционистской методологии позитивизма, сводящего «произведение-продукт» к породившей его «причине», идею «произведения-знака», причем такого знака, который предполагает не якобы однознач-





но-объективное, «вневременное» декодирование со стороны дешифровщика, но бесконечное множество исторически изменчивых прочтений со стороны интерпретатора. Давая один из возможных вариантов прочтения Расина, Барт в то же время методологически узаконивал существование всех тех направлений в послевоенном французском литературоведении (экзистенциализм, тематическая, социологическая критика, структурная поэтика и др.), которые, опираясь на данные современных гуманитарных наук, противостояли механической «каузальности» и эмпиризму позитивистских литературно-критических штудий (журналисты с их склонностью к наклеиванию ярлыков объединили все эти направления под названием «новая критика», ставшим общеупотребительным). Подобно «Основам семиологии», всколыхнувшему лингвистическую среду, сборник «О Расине» породил настоящую бурю в среде литературоведческой, вызвав, в частности, ожесточенные нападки со стороны позитивистской «университетской критики» (Р. Пикар и др.). Барт ответил полемическим эссе «Критика и истина» (1966), которое стало своеобразным манифестом и знаменем всей «новой критики»; ее же вдохновителем и главой отныне был признан Ролан Барт.

Следует обратить внимание на известную двойственность методологических установок Барта в 1960-е гг. С одной стороны, по его собственному признанию, этот период прошел под явным знаком «грезы (эйфорической) о научности»<sup>10</sup>, которая только и способна, полагал Барт, положить конец «изыщной болтовне» по поводу литературы — болтовне, называемой в обиходе «литературной критикой». Вместе с тем «искус наукой», вера в ее эффективность никогда не перерастали у Барта в наивный сциентизм (это видно даже в наиболее «ученой» из его работ — в «Системе моды», где Барт, увлеченно «играя» в моделирование, в различные таксономии и т. п., ни на минуту не забывает, что это все же игра — пусть и серьезная). Причина — в трезвом понимании того, что гуманитарные науки при всем их возрастающем могуществе, в принципе не

способны исчерпать бездонность культуры: «...я пытаюсь, — говорил Барт в 1967 г., — уточнить научные подходы, в той или иной мере опробовать каждый из них, но не стремлюсь завершить их сугубо научной клаузулой, поскольку литературная наука ни в коем случае и никоим образом не может владеть последним словом о литературе»<sup>11</sup>. Приведенное высказывание отнюдь не свидетельствует о переходе Барта на позиции антисциентистского иррационализма, который был чужд ему не менее, чем плоский сциентистский рационализм. Барт избирает совершенно иной путь, который к началу 1970-х гг. откроет третий — пожалуй, самый оригинальный — «постструктуралистский» период в его творчестве.

Барт был внутренне давно готов к вступлению на этот путь: стимулом являлись проблемы самой коннотативной семиологии; толчком же послужили работы Ж. Лакана и М. Фуко, знакомство с диалогической концепцией М.М. Бахтина<sup>12</sup>, влияние итальянского литературоведа и лингвиста Умберто Эко, французского философа Жака Деррида, а также ученицы самого Барта, Ю. Кристевой<sup>13</sup>.

Два тезиса, направленные на преодоление сциентистского структурализма, определяют методологическое лицо Барта 70-х гг. XX. Во-первых, если структурализм рассматривает свой объект как готовый продукт, как нечто налично-овеществленное, неподвижное и подлежащее таксономическому описанию и моделированию, то бартовский постструктурализм, напротив, предполагает перенос внимания с «семиологии структуры» на «семиологию структурирования», с анализа статичного «знака» и его твердого «значения» на анализ динамического процесса «означивания» и проникновение в кипящую магму «смыслов» или даже «предсмыслов», короче, переход от «фенотекста» к «генотексту». Во-вторых, в противоположность сциентизму, устанавливающему жесткую дистанцию между метаязыком и языком-объектом, убежденному, что метаязык должен конструироваться как бы «над» культурой, в некоем внеисторическом





пространстве объективно-абсолютной истины, Барт настаивал на том, что метаязык гуманитарных наук, сам будучи продуктом культуры, истории, в принципе не может преодолеть их притяжения, более того, стремится не только отдалиться от языка-объекта, но и слиться с ним (см., в частности, статью «От науки к литературе», 1967). Подчеркнем еще раз: Барт не отрекается от науки, но лишь трезво оценивает ее возможности, равно как и таящуюся в ней угрозу: «Научный метаязык — это форма отчуждения языка; он, следовательно, нуждается в преодолении (что отнюдь не значит: в разрушении)»<sup>14</sup>.

Постструктуралистские установки Барта наиболее полное воплощение нашли в образцовой для него книге «S/Z» (1970), посвященной анализу бальзаковского рассказа «Сарразин», где Барт делает радикальный шаг от представления о «множестве смыслов», которые можно прочесть в произведении в зависимости от установок воспринимающего («История или литература?», «Критика и истина»), к идее «множественного смысла», образующего тот уровень произведения, который Барт назвал уровнем Текста. Методологические принципы, продемонстрированные в книге «S/Z», нашли выражение и в других работах Барта, в частности, в статьях «С чего начать?» (1970) и «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (1973).

В русле проблематики «производства смыслов», «текстового письма», «интертекстуальности» находится и яркое эссе Барта «Удовольствие от текста» (1973), где ставится вопрос о восприятии литературы читателем. Последовавшая вскоре после этого книга «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975) представляет собой продуманную мозаику из основных идей и мотивов, рассеянных в многочисленных работах автора 50–70-х гг. XX в.

Престиж и популярность Барта в последнее десятилетие его жизни были чрезвычайно высоки — высоки настолько, что в 1977 г. в старейшем учебном заведении Франции, Коллеж де Франс, специально для Барта была открыта кафедра литературной семиологии. «Лекция», прочитанная Бартом при

вступлении в должность и выпущенная отдельным изданием в 1978 г., прозвучала не только как своеобразный итог его тридцатилетней научной деятельности, но и как программа, указывающая возможные пути развития современной семиологии; сам Барт, однако, эту программу не успел выполнить. Его жизнь оборвалась внезапно и нелепо: 25 февраля 1980 г. неподалеку от Коллеж де Франс Барт стал жертвой дорожного происшествия и месяц спустя, 27 марта, скончался в реанимационном отделении больницы Питье-Сальпетриер. Его гибель была воспринята как уход одного из выдающихся французских гуманитариев XX в.

\* \* \*

Каковы же основные проблемы бартовской «коннотативной семиологии»? Прежде всего это проблема языка.

Классическая лингвистика (от Соссюра до современных французских функционалистов) склонна понимать язык как «константную структуру, доступную всем членам общества»<sup>1)</sup>.

Такое представление базируется на следующих постулатах: 1) означающее и означаемое в языке находятся в отношении строгой взаимной предопределенности; 2) вследствие этого языковые знаки поддаются одинаковой интерпретации со стороны всех членов данного языкового коллектива, что и обеспечивает их «лингвистическое тождество» за счет того, что 3) сами эти знаки предстают как номенклатура языковых «средств», пригодных для выражения любых мыслей, одинаково послушно и безразлично обслуживающих все группы и слои общества.

В известном смысле все это так и есть: мы действительно пользуемся одним и тем же национальным языком (например, русским) как нейтральным орудием, позволяющим передать самые различные типы содержания.

Стоит, однако, внимательнее присмотреться к реальной речевой практике — и картина существенно





усложнится, ибо каждый из нас отнюдь не первым и далеко не последним пользуется словами, оборотами, синтаксическими конструкциями, даже целыми фразами и «жанрами дискурса», хранящимися в «системе языка», которая напоминает не столько «сокровищницу», предназначенную для нашего индивидуального употребления, сколько пункт проката: за долго до нас все эти единицы и дискурсивные комплексы прошли через множество употреблений, через множество рук, оставивших на них неизгладимые следы, вмятины, трещины, пятна, запахи. Эти следы суть не что иное, как отпечатки тех смысловых контекстов, в которых побывало «общенародное слово» прежде, чем попало в наше распоряжение.

Это значит, что наряду с более или менее твердым предметным значением, которым оно обладает, всякое слово пропитано множеством текучих, изменчивых идеологических смыслов, которые оно приобретает в контексте своих употреблений. Подлинная задача говорящего-пишущего состоит вовсе не в том, чтобы узнать, а затем правильно употребить ту или иную языковую единицу (будучи раз усвоены, эти единицы в дальнейшем употребляются нами совершенно автоматически), а в том, чтобы разглядеть наполняющие смыслы и определиться по отношению к ним: мы более или менее пассивно реализуем общеобязательные нормы, заложенные в языке, но зато активно и напряженно ориентируемся среди социальных смыслов, которыми населены его знаки.

Наличие таких — бесконечно разнообразных — смыслов как раз и обуславливает расслоение единого национального языка на множество так называемых «социолектов». Пионерская роль в самой постановке вопроса о социолектах и в деле их изучения принадлежит, как известно, М.М. Бахтину<sup>16</sup>, пользовавшемуся выражением «социально-идеологический язык». Подход раннего Барта (периода «Нулевой степени письма» и «Мифологий») к языковым феноменам в целом сопоставим с идеями Бахтина, хотя о прямом влиянии, разумеется, не может идти речи.



Обозначив социолект термином «тип письма», Барт проанализировал его как способ знакового закрепления социокультурных представлений. По Барту, «письмо» — это опредметившаяся в языке идеологическая сетка, которую та или иная группа, класс, социальный институт и т. п. помещает между индивидом и действительностью, понуждая его думать в определенных категориях, замечать и оценивать лишь те аспекты действительности, которые эта сетка признает в качестве значимых. Все продукты социально-языковой практики, все социолекты, выработанные поколениями, классами, партиями, литературными направлениями, органами прессы и т. п. за время существования общества, можно представить себе как огромный склад различных видов «письма», откуда индивид вынужден заимствовать свой «язык», а вместе с ним и всю систему ценностно-смыслового отношения к действительности.

Барта от Бахтина отличают две особенности. Во-первых, если Бахтина прежде всего интересовали «диалогические» взаимоотношения между «социальными языками» как таковыми, тогда как отдельного индивида он рассматривал лишь в качестве «воплощенного представителя» этих языков<sup>17</sup>, то у Барта акцент сделан на взаимоотношениях «письма» и индивида, причем подчеркнута отчуждающая власть социализированного слова: в невинном на первый взгляд феномене «письма» Барт сумел разглядеть общественный механизм, институт, обладающий такой же принудительной силой, как и любое другое общественное установление. Чтобы преодолеть эту силу, необходимо понять внутреннее устройство подавляющего механизма. Во-вторых, для этого-то Барт и обратился к аналитическим средствам современной семиотики, прежде всего к коннотативной семиологии Л. Ельмслева, содержащей теоретические основания для практического «развинчивания» механизма «письма».

Ельмслев определил коннотативную семиотику как такую семиотику, план выражения которой сам является семиотикой<sup>18</sup>. Например, слова, образующие текст,





написанный на русском языке, включают в себя план выражения (означающие) и план содержания (означаемые), соединение которых приводит к появлению знака. Совокупность знаков данной системы и образует тот или иной тип семиотики; предметные значения таких знаков называются денотативными или первичными.

Все дело, однако, в том, что знаки денотативной системы в свою очередь способны служить простой материальной опорой для вторичных означаемых, которые тем самым ведут своего рода паразитарное существование. Так, в сознании иностранца, изучающего русский язык, наряду с процессом запоминания предметных значений русских слов все время коннотируется дополнительное представление: «это слова русского языка», «это русское». У читателя трагедий Расина одно лишь слово «пламя» (обозначающее любовную страсть) способно вызвать целый комплекс коннотативных образов: «передо мной язык трагедии», «это язык классицизма» и т. п.

Коннотативные смыслы имеют несколько существенных характеристик: во-первых, они способны прикрепляться не только к знакам естественного языка, но и к различным материальным предметам, выполняющим практическую функцию и становящимся тем самым, по терминологии Барта, знаками-функциями (см.: *Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 267 и др.*)<sup>19</sup>; во-вторых, эти смыслы латентны, никогда прямо не называются, а лишь подразумеваются и потому могут либо актуализироваться, либо не актуализироваться в сознании воспринимающих<sup>20</sup>; в-третьих, легко «поселяясь» в любом знаке, коннотативные смыслы могут столь же легко «освободить помещение»<sup>21</sup>; в-четвертых, эти смыслы диффузны: один материальный предмет или знак естественного языка может иметь несколько коннотативных означаемых и наоборот, одному такому означаемому может соответствовать несколько денотативных знаков-носителей, так что слой коннотативных означаемых, оказывается рассеян по всему дис-

курсу; в-пятых, они агрессивны — не довольствуются мирным соседством со знаками денотативной системы, а стремятся подавить их или даже полностью вытеснить<sup>22</sup>.

Описывая современные «мифы», Барт с «технической» точки зрения определяет их как совокупность коннотативных означаемых, образующих латентный идеологический уровень дискурса<sup>23</sup>; в функциональном же отношении назначение мифа оказывается двояким: с одной стороны, он направлен на деформацию реальности, имеет целью создать такой образ действительности, который совпадал бы с ценностными ожиданиями носителей мифологического сознания; с другой — миф чрезвычайно озабочен сокрытием собственной идеологичности, поскольку всякая идеология хочет, чтобы ее воспринимали не как одну из возможных точек зрения на мир, а как единственно допустимое (ибо единственно верное) его изображение, т. е. как нечто «естественное», «само собой разумеющееся»; миф стремится выглядеть не «продуктом культуры», а «явлением природы»; он не скрывает свои коннотативные значения, он их «натурализует» и потому вовсе не случайно паразитирует на идеологически нейтральных знаках естественного языка: вместе с наживкой, которой служат эти знаки, он заставляет потребителя проглатывать и крючок идеологических смыслов. Миф невозможно «убить» (он возродится, как Феникс), но от его власти можно освободиться, «объяснив» его<sup>24</sup>, т. е. аналитически разрушив его знаки<sup>25</sup>; опыт такого объяснения-разрушения предпринят в работе «Миф сегодня».

Остановимся здесь на двух методологических проблемах.

Первая, поставленная французскими функционалистами (Л. Прието, Ж. Мунен), сводится к вопросу: можно ли вообще считать бартовскую «коннотативную семиологию» семиологией?

Для функционалистов, как известно, главная функция языка — коммуникативная. Коммуникация определяется сознательным намерением адресанта сооб-





щитъ нечто адресату и столь же сознательной готовностью последнего воспринять это сообщение, осуществляющееся с помощью знаков-«сигналов», которые принято отличать от знаков-«индексов»<sup>26</sup>: индекс (например, дым, по которому можно заключить о начавшемся пожаре) лишен коммуникативной интенции, обязательной для сигнала. И сигнал, и индекс в равной мере обладают значением, однако если сигнал требует декодирования, однозначного для всех, владеющих данным языковым кодом, то индекс, напротив, поддается лишь той или иной «интерпретации», связанной с интуицией, культурным кругозором и т. п. воспринимающего, иными словами — не удовлетворяет классическому семиотическому постулату о взаимной предопределенности означающего и означаемого.

Ясно, что бартовские коннотативные знаки в большинстве своем относятся к знакам-индексам (индейка с каштанами на рождественском столе окутана целым облаком коннотативных означаемых (буржуазный «standing», «самодовольный конформизм»), которые тем не менее вовсе не предназначены для открытых целей коммуникации и потому не выполняют важнейшей (с точки зрения функционализма) языковой функции. Отсюда — общий вывод, который сделал Ж. Мунен: знаковые системы, осуществляющие задачи, отличные от коммуникативных, должны быть исключены из области подлинной семиологии; семиология Барта «некорректна» по самой своей сути<sup>27</sup>.

Между тем на деле обращение Барта к латентным означаемым коннотативных систем было не попыткой неправомерно или преждевременно расширить пределы семиологии, но попыткой качественно переориентировать ее — перейти от изучения знаковых систем, непосредственно осознаваемых и сознательно используемых людьми, к знаковым системам, которые людьми не осознаются, хотя ими и используются, более того, во многих случаях ими управляют. Такой переход к семиотическому изучению социального бессознательного является характернейшим признаком современного структурализма.

О существовании бессознательного философы и ученые Нового времени знали давно, по крайней мере начиная со времен Гегеля. Но именно в XX в. структурализм приложил особые усилия к тому, чтобы показать, что бессознательное, будучи областью стихийно протекающего, «иррационального» опыта, тем не менее представляет собой систему регулярных зависимостей, подчиняется определенным правилам, иными словами, вполне поддается рациональному анализу. При этом было открыто, что бессознательное в целом структурно упорядочено в соответствии с теми же законами, которые управляют естественными языками, — причина, объясняющая, почему именно естественный язык стал в XX в. привилегированным полем методологических исследований и моделью для других гуманитарных наук — таких, как антропология (Леви-Стросс), культурология (Фуко), психология (Лакан). В 60-е гг. XX в. структурная лингвистика на какое-то время стала моделью и для бартовской семиологии, однако моделью не в том смысле, что этой семиологии надлежало превратиться в придаток лингвистики, т. е. описать, по рецептам функционалистов и в дополнение к естественному языку, некоторое число неязыковых (семиотически бедных, но зато отвечающих коммуникативному критерию) кодов, наподобие кода дорожных знаков, а в том, чтобы создать структурные модели любых типов «социальной практики» постольку, поскольку они являются знаковыми системами.

Привилегированную роль языку Барт отводит потому, что, во многом следуя за Э. Бенвенистом<sup>28</sup>, видит в нем «интерпретанта» всех прочих знаковых систем, откуда следует, что семиология должна стать частью лингвистики («семиологическое включение», по Бенвенисту): «хотя на первых порах семиология имеет дело с нелингвистическим материалом, она рано или поздно наталкивается на «подлинный язык»<sup>29</sup>. И в то же время: «это вовсе не тот язык, который служит объектом изучения лингвистов: это вторичный язык, единицами которого являются уже не монемы и фонемы, но более крупные языковые образования,





отсылающие к предметам и эпизодам, начинающим означать как бы *под* языком, но никогда помимо него»<sup>30</sup>, а это значит, что семиологии предстоит раствориться в дисциплине, контуры которой в начале 1960-х гг. только еще намечались, — в «транслингвистике».

В «структуралистский» период общество рисует-ся Барту как организм, непрерывно секретирующий знаки и с их помощью структурирующий действительность, социальная же практика, соответственно, — как вторичная по отношению к естественному языку система, смоделированная по его образцу и, в свою очередь, его моделирующая. Барт, в сущности, стремится создать семиотическую ипостась антропологии, культурологии, социологии, литературоведения и т. п.

Здесь-то и коренится вторая проблема — проблема «измены» Барта ортодоксальному структурализму, понять которую можно, если вновь вернуться к Ельмслеvu и сопоставить его учение о метаязыке со взглядами Барта на ту же проблему.

Коннотативной семиотике, план выражения которой представлен планом выражения и планом содержания денотативной семиотики, Ельмслев противопоставил метасемиотику, в которой семиотикой является план содержания. Иными словами, метасемиотика — это семиотика, «трактующая» другую семиотику; таков, например, научный метаязык, описывающий какую-нибудь знаковую систему, выступающую в этом случае в роли языка-объекта.

В данном отношении позиция Ельмслева, бескомпромиссно противопоставляющая язык-объект (как предмет анализа) метаязыку (как средству анализа) является характерным примером сциентистского мышления, главная задача которого заключается в том, чтобы весь социум, всю человеческую историю, весь мир превратить в материал для отстраненного научного препарирования, а самому при этом смотреть на человека и человечество «с точки зрения вечности»; воплощением этой внепространственной и вневременной точки зрения как раз и должен стать некий абсолютный метаязык, вместилище «истины в

последней инстанции», возносящий ученого над изучаемым объектом: ставящий мифолога вне всякой мифологии, социолога — вне социальных отношений, историка — вне истории. Такой метаязык (на его роль, как известно, претендовал в XIX в. позитивизм, а затем и неопозитивизм) стремится как можно лучше объяснить действительность, полагая при этом, что сам не нуждается ни в каких объяснениях.

Поддавшись на какое-то время этой — и вправду привлекательной для аналитика — сциентистской иллюзии, Барт тем не менее сумел преодолеть ее как бы изнутри самого сциентизма. Прежде всего, уже с начала 1960-х гг., он подчеркивал, что любой язык способен оставаться метаязыком описания лишь до тех пор, пока сам не станет языком-объектом для другого метаязыка; именно эта судьба постигла позитивизм, ставший в нашем столетии не только объектом полемики, но и, главное, предметом историко-культурного объяснения и исследования. Сменяя друг друга в истории, метаязыки способны надстраиваться друг над другом до бесконечности, ибо они суть точно такие же порождения культуры, как и любые другие социальные феномены; ни один ученый не должен воображать, будто говорит от имени субстанциальной истины, ибо «любая наука, включая, разумеется, и семиологию, в зародыше несет собственную гибель в форме языка, который сделает ее своим объектом»<sup>31</sup>. Вместе с тем, начиная с «Мифологий», можно проследить и другую логику борьбы со сциентистской иллюзией — логику смещения, смешения метаязыка и языка-объекта, когда, например, определив миф как вторичный (по отношению к естественному языку) язык, Барт тут же называет его «метаязыком» и утверждает, что это такой «вторичный язык, на котором говорят о первом»<sup>32</sup>. Он тем самым нарочито отождествляет коннотативную семиотику, являющуюся дискурсом *в* дискурсе, с метасемиотикой, являющейся дискурсом *о* дискурсе. В этом парадоксальном с точки зрения глоссематики «коннотативном метаязыке» на самом деле нет ничего противоестественного, если





только допустить, что любой язык-объект сам может играть роль метаязыка, и наоборот, если, следовательно, отказаться от структуралистского мышления в категориях жестких «оппозиций»<sup>33</sup> и принять тезис о возможности ролевой взаимообратимости противоположных «сущностей». Даже «бессубъектный» язык математики, претендующий на сугубую денотативность и историческую «а-топичность», на самом деле предполагает совершенно определенную — коннотативно зашифрованную — субъективную позицию: ту самую веру в бесстрастную объективность и безграничные возможности науки, которая и является «пресуппозицией» сциентистской идеологии. Равным образом и язык «мифолога», «развинчивающего» мифы, порожден неким смысловым топосом — неприязнью и неприятием мифологического сознания как такового, что отнюдь не ставит исследователя «над» историческим процессом, а напротив, активно включает в него<sup>34</sup>.

Не бывает «чисто» денотативных языков, как не бывает языков «только» коннотативных; любой язык представляет собой комбинацию высказанного и подразумеваемого, денотативного и коннотативного уровней, причем подразумеваемое может при определенных условиях эксплицироваться, а эксплицитное уйти в коннотативный «подтекст». Такова динамическая реальность семиотических систем, хотя классический (статический, таксономический) структурализм (всегда имеющий дело с уже ставшей, а не становящейся действительностью) не располагает ключами к этой реальности.

Барт понял, что, если семиология и вправду хочет стать «критической» наукой, она в первую очередь обязана превратиться в «критическую», саморефлектирующую дисциплину, должна осознать свои собственные, не сформулированные, но молча подразумеваемые предпосылки, чтобы преодолеть их, найти для себя не только новый объект исследования (коннотативные семиотики), но и выделить в этом объекте особый предмет, требующий особых аналитических методов (таким предметом станет для Барта «текст»),





она должна выйти за пределы таких категорий классической семиотики, как «коммуникация», «сообщение» и т. п., и перенести внимание с готового «знака» на процесс его «порождения», иными словами, превратиться из привычной «семиологии» в «семанализ» (если воспользоваться термином Ю. Кристевой), в «текстовый анализ» (по терминологии Барта).

\* \* \*

Теперь, в свете всего сказанного, можно перейти к рассмотрению литературоведческой концепции Барта, проследить движение его литературно-теоретических взглядов от «доструктурализма» к «постструктурализму».

Барта, в сущности, всегда интересовал единственный, но кардинальный вопрос: «Что такое литература?», — и хотя, давая ответ, Барт по-разному расставлял акценты в разные периоды своей деятельности, преемственность проблематики проследить нетрудно.

В 50-е — первой половине 60-х гг. XX в. Барта по преимуществу занимает проблема противостояния автора и данного ему языка. Действительно, если отказаться от иллюзии, будто язык сводится лишь к своей орудийной функции, то возникнут серьезные вопросы, с которыми на практике сталкивается всякий пишущий, ответственно относящийся к собственному слову, издававший, что такое «страх письма», который рождается из осознания безнадежности попытки «выразить невыразимое» — воплотить в слове всю полноту и неповторимость своих переживаний, мыслей и т. п.: всякий пишущий по себе знает, насколько верен тютчевский афоризм («Мысль изреченная есть ложь»), столь многих искушавший «все бросить и никогда больше не писать».

В самом деле, неизмеримо легче выразить неподдельное сочувствие другу, потерявшему близкого человека, при помощи живого жеста, взгляда, интонации, нежели сделать то же самое, написав ему «соболезнующее письмо»: попытавшись словесно воплотить самую искреннюю, самую спонтанную эмоцию,



мы с ужасом убедимся, что из-под пера у нас выходят совершенно условные, «литературные» фразы, попробовав же отказаться от литературной велеречивости, перебрав для этого все возможные варианты словесного выражения, мы, вероятно, в конце концов придем к выводу, что адекватнее всего наше чувство можно передать при помощи одного-единственного слова, которое ему и соответствует: «Соболезную»; беда лишь в том, что подобная лапидарность все равно не спасет нас от «литературы», ибо несомненно будет воспринята как одна из условных «масок» — маска «холодной вежливости», достойная разве что стиля официальной телеграммы, а «телеграфный стиль», как известно, — это ведь тоже своего рода «литература».

В любом случае получается, что, пользуясь языком, мы обречены как бы «разыгрывать» собственные эмоции на языковой сцене: в известном смысле можно сказать, что не мы пользуемся языком, а язык пользуется нами, подчиняя какому-то таинственному, но властному сценарию. «Тайна», впрочем, давно раскрыта и заключается она в том, что никакая *непосредственность посредством языка* невозможна в принципе потому, что по самой своей природе язык всегда играет *опосредующую* роль: он вообще не способен «выражать» чего бы то ни было («выразить» боль или радость можно только инстинктивным криком или, на худой конец, междометием), он способен только *называть, именовать*. Специфика же языковой номинации в том, что любой индивидуальный предмет (вещь, мысль, эмоция) подводится под *общие категории*, а последние вообще не умеют улавливать и удерживать «интимное», «неповторимое» и т. п. Будучи названа, любая реальность превращается в знак этой реальности, в условную этикетку, под которую подходят все явления данного рода: номинация не «выражает», а как бы «изображает» свой предмет.

Язык, таким образом, выполняет двойственную функцию: с одной стороны, среди всех семиотических систем он является наиболее развитым средством общения, контакта с «другим»; только язык дает индивиду

полноценную возможность объективировать свою субъективность и сообщить о ней партнерам по коммуникации; с другой стороны, язык *предшествует* индивиду, преднаходится им; до и независимо от индивида он уже определенным образом организует, классифицирует действительность и предлагает нам готовые формы, в которые с неизбежностью отливается всякая субъективность. Парадоксальным образом, не вынеся одиночества и решившись доверить «другим» свои, быть может, самые сокровенные «мысли и чувства», мы *тем самым* отдаем себя во власть системы языковых «общих мест», «топосов» — начиная микротопосами фонетического или лексического порядка и кончая так называемыми «типами дискурса». Мы становимся добровольными пленниками этих топосов, которые в прямом смысле слова делают у-топичной (а-топичной) всякую надежду личности прорваться к «своей» эмоции, к «своему» предмету, к «своей» экспрессии<sup>35</sup> («...экспрессивность — это миф; экспрессивность на деле — это всего лишь условный образ экспрессивности»<sup>36</sup>).

Дело еще более усложнится, если мы рассмотрим язык не только в его денотативном, но и в его коннотативном измерении, которому и принадлежит литература. Всякий человек имеет дело с уже «оговоренным» словом<sup>37</sup>, но писатель вынужден прибегать к такому слову, «оговоренность» которого как бы узаконена и кодифицирована тем социальным институтом, который представляет собой «литература»: над системой языковых топосов литература надстраивает систему своей собственной топики — стилевой, сюжетной, композиционной, жанровой и т. п.; она сама есть не что иное, как исторически подвижная совокупность «общих мест», из которых, словно из кирпичиков, писатель вынужден складывать здание своего произведения. Разумеется, эти «общие места» способны к филиациям и трансформациям, способны вступать в самые различные контакты друг с другом, образовывать зачастую непредсказуемые конфигурации, и все же любая из подобных конфигураций, даже самая оригинальная, впервые найденная данным ав-





тором, не только представляет собой индивидуализированный набор готовых элементов, но и, что самое главное, немедленно превращается в своеобразный литературный узус, стремящийся подчинить себе даже своего создателя (не говоря уже о его «последователях» и «подражателях»)³⁸.

Именно потому, что «топосы» и «узусы» заданы писателю и к тому же отягощены множеством «чужих» социально-исторических смыслов, Барт — на первый взгляд парадоксальным образом — называет литературу «языком других» — языком, от которого писатель не в силах ни скрыться, ни уклониться, ибо он добровольно избрал его средством «самовыражения». Являясь «языком других», литература одновременно оказывается и точкой пересечения различных видов социального «письма», и одним из его типов. Подобно тому как в обыденной коммуникации индивид лишь «изображает» на языковой сцене свою субъективность, так и писатель обречен на то, чтобы «разыгрывать» на литературной сцене свое мировидение в декорациях, костюмах, сюжетах и ампула, предложенных ему социальным установлением, называемым «литературным письмом».

Это «письмо», обращенное к писателю своей отчуждающей стороной, Барт назвал «языком-противником»: «Язык-противник — это язык, перегруженный, загроможденный знаками, износившийся во множестве расхожих историй, „насквозь предсказуемый“; это мертвый язык, омертвевшее письмо, раз и навсегда разложенное по полочкам, это тот *избыток* языка, который изгоняет повествователя из собственного „я“ ...; короче, этот враждебный язык есть сама Литература, не только как социальный институт, но и как некое внутреннее принуждение, как тот заранее заданный ритм, которому в конечном счете подчиняются все случающиеся с нами „истории“, ибо пережить нечто... — значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название»³⁹.

Проблема для Барта состоит в отыскании такой позиции, которая, отнюдь не понуждая писателя по-



рвать с языковой деятельностью, с литературой, т. е. не обрекая его на «молчание», тем не менее позволила бы ускользнуть из-под ига «массифицирующего» слова. В начале 50-х гг. XX в., грезя о «совершенном адамовом мире, где язык будет свободен от отчуждения», Барт видел лишь утопический выход из положения, воплощенный в мечте об «однородном» обществе, в котором полное разрушение социальных перегородок приведет к уничтожению самого понятия «письмо», к радикальной «универсализации языка», когда слова вновь обретут первоизданную «свежесть» и «станут наконец счастливы»<sup>40</sup>.

Через десять лет Барт смотрит на положение дел по-другому; отныне задачу он видит не в конструировании несбыточной «языковой утопии», а в реальном «овладении» языком «здесь и теперь»: язык не может быть ни изменен в своей сущности, ни разрушен, как не может быть ни изменена, ни разрушена литература (опыт сюрреалистов показал, что, изгнанная в дверь, литература всегда является в окно); единственный способ освобождения — это «обмануть», «обойти с тыла» язык-противник, а именно — добровольно подчиниться его нормам и правилам, чтобы тем вернее поставить их себе на службу.

Как это сделать? Необходимо проявить сознательную, намеренную «литературность» (термин, заимствованный Бартом у русской формальной школы), т. е. до конца вжиться во все без исключения роли, предлагаемые литературой, в полной мере освоить всю ее технику, все ее возможности (стилевые, жанровые, композиционные и т. п.), чтобы совершенно свободно «играть литературой», иными словами, как угодно *варьировать*, комбинировать любые литературные «топосы» и «узусы».

Мера *оригинальности* (одно из ключевых понятий Барта начала 60-х гг. XX в.) писателя есть мера свободы такого варьирования, «...оригинальность лежит в самом основании литературы; лишь подчинившись ее законам, я обретаю возможность сообщить именно то, что ~~намереваюсь~~ сообщить; если в литературе, как и в



обыденной коммуникации, я стремлюсь к наименьшей „фальшивости“, то мне надлежит стать наиболее оригинальным или, если угодно, наименее „непосредственным“»<sup>41</sup>.

Таким образом, «литературность», с одной стороны, противопоставляется Бартом «литературе» как способ преодоления литературы изнутри, ее же собственными средствами, а с другой — романтическому мифу о «спонтанности»<sup>42</sup> творческого акта, в результате которого произведение якобы создается помимо всякой «техники», силой одного только творческого «гения»; между тем, по Барту, на практике можно быть *либо* «непосредственным», но при этом навсегда забыть о «литературе», либо быть «литератором», и в этом случае распротиться со всякой мечтой о «непосредственности»: выражение «техника непосредственности» есть противоречие в терминах, ибо может существовать лишь техника *варьирования* литературных средств, кодов, топосов, задаваемых писателю литературой. «Варьирование» — единственное средство, позволяющее автору бороться с его подлинным врагом — *банальностью*, ибо «банальность» есть не что иное как стремление литературной институции подчинить писателя своим штампам. Это средство, напоминает Барт, было известно еще в Античности; имя ему — *риторика*, которая в греко-римском мире была важнейшей дисциплиной, как раз и научавшей, каким образом «не позволить литературе превратиться ни в знак банальности (если она окажется чересчур прямолинейной), ни в знак оригинальности (если она окажется чересчур опосредованной)»<sup>43</sup>.

Интерес к технике литературных высказываний — один из тех пунктов, где Барт ближе всего сомкнулся со структурализмом. Методологическим шагом в этом направлении явилась его работа «Критика и истина», в которой проводится принципиальная граница между подходом к произведению как к функционирующему механизму и как к смысловому образованию, имеющему символическую природу. Первый подход Барт назвал «наукой о литературе», второй — «критикой».



Под «наукой о литературе» (дисциплиной, которую у нас обычно именуют «общей поэтикой») Барт понимает своего рода «универсальную грамматику» литературной формы, т. е. общие правила построения литературного дискурса как на микро-, так и на макроуровнях, начиная с правил образования тропов и фигур и кончая композицией и сюжетосложением. В данном отношении задачи общей поэтики аналогичны задачам «Риторики» и «Поэтики» Аристотеля с той разницей, что античная поэтика по самой своей сути была нормативна и прагматична, т. е. являлась сводом предписаний, позволявших отделить «правильные» произведения от «неправильных» и подлежащих сознательному усвоению со стороны автора во избежание «ошибок» в сочинительской работе; напротив, общая поэтика не ставит перед собой нормативных целей; она стремится описать все существующие (или даже могущие возникнуть) произведения с точки зрения текстопорождающих механизмов, управляющих «языком литературы» как таковым; эти механизмы, как правило, не осознаются самими писателями, подобно тому как механизмы, регулирующие языковую деятельность, не осознаются носителями естественного языка. Тем не менее вне этих механизмов невозможно передача никакого содержания: если любая конкретная фраза естественного языка, каков бы ни был ее смысл, с необходимостью подчиняется законам этого языка, то и любое произведение, независимо от своего индивидуального содержания, подчиняется всеобщей «грамматике» литературных форм: такие формы служат «опорой» для бесконечного множества исторически изменчивых смыслов, которыми способна наполняться та или иная трансгисторическая конструкция<sup>44</sup>; подобные конструкции, по Барту, и должны стать объектом «науки о литературе», ибо они суть необходимые «условия существования» любых смыслов.

Литературоведческие интересы самого Барта с начала 60-х гг. все больше и больше перемещаются в область самих смыслов, что видно не только из «Критики и истины», но и из более ранних работ, таких как



«Две критики», «Что такое критика?», «История или литература?».

Прежде всего следует подчеркнуть антипозитивистскую направленность всех этих работ. Суть позитивистской методологии (во всех ее разновидностях — от «биографической» до социологической и психоаналитической) состоит в подмене проблемы *понимания* смысла произведения проблемой его каузально-генетического *объяснения*. «Объяснить» же произведение с точки зрения позитивизма — значит найти такие «обстоятельства» (психический склад личности, социально-бытовая среда, общественные условия и т. п.), которые, будучи внеположны произведению, тем не менее его «детерминируют» и в нем «отражаются». Сам по себе поиск подобных обстоятельств (или «причин», как их называли представители культурно-исторической школы) вполне правомерен, но он не может быть ни единственной, ни конечной целью литературоведческого исследования. Несомненно, например, что в образе Амели в «Рене» Шатобриана отразились черты его родной сестры, что за фигурой главного героя повести стоит социально-психологический «характер» самого Шатобриана, а за повестью в целом — Великая французская буржуазная революция; без знания подобных «обстоятельств» понимание «Рене» будет по меньшей мере затруднено, а в случае с произведениями, принадлежащими отдаленным или малознакомым нам культурам, пожалуй, и попросту невозможно. Однако одно дело *вывести* те или иные смысловые аспекты текста из подобных «причин» и совсем другое — *свести* его смысловую полноту к этим причинам; между тем именно в подобной редукции состоит позитивистский принцип «объяснения»: Э. Ренан еще в прошлом веке утверждал, что задача литературной критики не в том, чтобы вдыхать аромат цветка (с которым Ренан сравнивал произведение), а в том, чтобы изучить состав почвы, на которой он вырос. Для методологии позитивизма смысл оказывается тождественным собственной причине: он, собственно, и есть эта причина, только транспониро-



ванная в литературную плоскость и там переодетая в одежды художественной образности и вымышленных ситуаций, принаряженная «изобразительно-выразительными» украшениями и т. п. Получалось (и об этом прямо писал упоминаемый Бартом Г. Лансон), что стоит только выяснить и суммировать все разнообразные «обстоятельства», «источники» и «влияния», приведшие к возникновению данного произведения, как будет достигнута однозначная, окончательная и неоспоримая «истина» о нем.

Именно с таким представлением об «истине» в литературоведении и полемизирует Барт. «Истина» произведения, по Барту, не во внешних обстоятельствах, а в нем самом, в его смысле, прежде всего — в его «историческом» смысле.

«Исторический» смысл произведения есть результат его интенциональности: интенция как бы напрягает текст изнутри, создает его устойчивую смысловую структуру, закрепляемую в системе персонажей, парадигматике и синтагматике сюжета и т. п. «Понять» исторический смысл произведения — значит вжиться в эту структуру, увидеть мир глазами произведения, заговорить на его языке, подчинить себя заложенному в нем чувству жизни. Задачей *исторической науки*, полагает Барт, является реконструкция исторических смыслов литературы, своего рода воскрешение забытых языков, на которых написаны произведения ушедших эпох.

Между тем наряду с устойчивым историческим смыслом произведение несет в себе множество подвижных, изменчивых «трансисторических» смыслов, которые подлежат уже не реконструкции, а, говоря словами Барта, «производству» со стороны читателей.

Причина в том, что любой читатель находится в ситуации своеобразного «диалога» по отношению к произведению: он обладает определенным культурным кругозором, системой культурных координат, в которые произведение включается как в свой контекст и в зависимости от контекста позволяет выявлять такие аспекты смысла, которые интенционально

<sup>2</sup> Барт Р.





никак не фокализваны. Позиция читателя по отношению к произведению всегда двойственна: он должен уметь видеть действительность глазами произведения (только в этом случае цель художественной коммуникации может считаться достигнутой) и в то же время он видит само произведение как объект, находящийся в окружении других аналогичных объектов, он видит его культурное окружение, исторический фон, видит то, чего зачастую не способен заметить само произведение, знает о нем то, чего оно само о себе не знает, что стоит за спиной его интенции. Ясно, что, поскольку культурные кругозоры читателей индивидуально варьируются, постольку окказиональные смыслы одного и того же произведения «производятся» по-разному даже ближайшими его современниками.

Принципиальный характер такого варьирования станет очевидным, если мы перенесем проблему из индивидуального и синхронического плана в план диахронический. Уже в силу самого факта движения истории каждому новому поколению, новой эпохе, культурному образованию произведение является в совершенно специфическом ракурсе, которого никогда не было раньше и не будет позже, причем сам этот ракурс есть продукт заинтересованного отношения к произведению, стремления включить его в духовную работу современности. Вот почему, будучи порождено своим временем, произведение отнюдь не замыкается в нем, но активно вовлекается в свою орбиту, присваивается всеми последующими временами. Произведение исторично, но в то же время «анахронично», ибо, порвав историческую пуповину, немедленно начинает бесконечное «путешествие сквозь историю»; оно «символично», ибо никакая история не способна исчерпать его бесконечной смысловой полноты.

Подчеркнем, что в работах начала 60-х гг. Барт толкует эту полноту еще ограничительно. Произведение представляется ему чем-то вроде знака с одним денотативным и целым созвездием коннотативных означаемых. Барт как бы дифференцирует литерату-

роведческие подходы: *происхождение* знака-произведения относится к компетенции *генетических методов*, понимание его денотативного значения подлежит ведению *истории*, анализ *строения* является прерогативой *«науки о литературе»*, *полисемия* же произведения требует особой герменевтической дисциплины, которую Барт и назвал *критикой*, или *интерпретирующим литературоведением*.

В работе «История или литература?» Барт поясняет, что задачей «критики» является эксплицирование скрытых означаемых произведения, которыми как раз и являются смыслы, не входящие в интенциональную структуру этого произведения. Так, ни одна из трагедий Расина не является сообщением, имеющим целью поведать нам нечто об идеологической дифференциации или о «социальном бессознательном» в XVII в., и тем не менее указанные значения можно без труда «прочитать» в расиновских трагедиях именно благодаря тому, что наша современность располагает языком социологии и языком психоанализа, подобно тому как будущие эпохи, включив эти трагедии в новые исторические контексты и выработав новые, неведомые нам аналитические языки, сумеют прочесть в творчестве Расина неведомые нам смыслы.

Идея «символичности» произведения чрезвычайно важна в методологическом отношении, однако Барт очень скоро заметил, что «интерпретирующая критика» едва ли способна адекватно уловить эту символичность. Уже в «Критике и истине» Барт писал, что интерпретирующие направления вовсе и не стремятся сохранить «многозначность» произведения, но, напротив, претендуют на его «окончательное» истолкование, на монопольное владение его «истинным» смыслом; на деле каждое из этих направлений выбирает лишь одно из множества возможных «означаемых» произведения и объявляет его «главным» в ущерб всем остальным, тем самым бесповоротно останавливая «бесконечную подвижность той метафоры, которой является произведение», ибо «стремление свести символ к тому или иному однозначному

2\*





смыслу — это такая же крайность, как и упорное нежелание видеть в нем что-либо, кроме его буквально-го значения»<sup>45</sup>.

Найти и обосновать такие исследовательские методы, которые позволили бы уловить и удержать смысловую полноту произведения и в то же время не порвать с аналитическим подходом к литературе, — такова цель, занимающая Барта в последнее, «постструктуралистское» двенадцатилетие его деятельности.

В этот период Барт выделяет новый объект литературоведческого изучения — *текст*, а также новый «язык», на котором следует говорить об этом объекте, — «чтение-письмо». Итак, речь идет о переходе Барта от «произведения» к «тексту» и от герменевтической «интерпретации» к интертекстовому «чтению-письму».

Понятием «текст» Барт в первую очередь обязан Жаку Деррида и Юлии Кристевой, на концепциях которых здесь уместно кратко остановиться.

Что касается Деррида, то свою задачу он видел прежде всего в том, чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания — принципа «центрации». Действительно, нетрудно заметить, что, имея дело с любыми оппозициями (белое/черное, мужчина/женщина, душа/тело, содержание/форма, означаемое/означающее, денотация/коннотация и т. п.), мы невольно стремимся поставить в привилегированное положение один из членов этих оппозиций, сделать на нем ценностный акцент. Принцип центрации пронизывает буквально все сферы умственной деятельности европейского человека: в философии и психологии он приводит к рациоцентризму, утверждающему примат дискурсивно-логического сознания над всеми прочими его формами, в культурологии — к европоцентризму, превращающему европейскую социальную практику и тип мышления в критерий для «суда» над всеми прочими формами культуры, в истории — к презенто- или футуроцентризму, исходящему из того, что историческое настоящее (или будущее) всегда

«лучше», «прогрессивнее» прошлого, роль которого сводится к «подготовке» более просвещенных эпох и т. п. Вариантом философии «центрации» является субстанциалистский редукционизм, постулирующий наличие некоей неподвижной исходной сущности, нуждающейся лишь в воплощении в том или ином материале: в философии это представление о субъекте как своеобразном центре смысловой иррадиации, «опредмечивающемся» в объекте, в лингвистике — идея первичности означаемого, закрепляемого при помощи означающего, или первичности денотации по отношению к коннотации; в литературоведении — это концепция «содержания», предшествующего своей «выразительной форме», или концепция неповторимой авторской «личности», «души», материальным инобытием которой является произведение; это, наконец, упоминавшаяся уже позитивистская каузально-генетическая «мифологема».

Уязвимость подобной позиции хорошо видна на примере соссюровского знака. По Деррида, субстанциалистские предпосылки научного мышления Соссюра ясно просматриваются в его представлении о *дуализме* знака, побуждающем трактовать означаемое как первичную субстанцию, независимую от своего языкового воплощения и предшествующую ему. Между тем учение Соссюра о знаке допускает и иное прочтение в той мере, в какой автор «Курса» сам подчеркивал, что означающее и означаемое производятся *одновременно*, немислимы друг без друга и соотносятся как лицевая и оборотная стороны бумажного листа. А это значит, что стоит только сменить перспективу, отказавшись от самого принципа центрации, как мы поймем, что означающее и означаемое могут легко поменяться местами, что означаемое отсылает к своему означающему в той же мере, в какой означающее указывает на означаемое, что, следовательно, они находятся не в статическом отношении противостояния и предшествования, а в динамическом отношении взаимности<sup>46</sup>. Примером такой взаимности могут служить средневековые символические це-





почки (типа: «солнце — золото — огонь — верх — мужское начало» и т. п.), где каждый символ одновременно является и означающим и означаемым (поскольку сам отсылает ко всем прочим элементам, а они, в свою очередь, отсылают к нему).

Для Деррида, таким образом, задача состоит не в том, чтобы перевернуть отношения, оставаясь в рамках «центрирующего» мышления (сделав привилегированным, скажем, означающее вместо означаемого или «форму» вместо «содержания»), а в том, чтобы уничтожить саму идею первичности, стереть черту, разделяющую оппозитивные члены непроходимой стеной: идея оппозитивного различия (*différence*) должна уступить место идее различания (*différance*), инаковости, сосуществованию множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций. Оставляя друг на друге «следы», друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о «центре», об абсолютном смысле. «Различание»<sup>47</sup> кладет конец власти одних смыслов над другими, заставляя вспомнить не только о философии Востока, но и о досократиках, о Гераклитовом круговращении, «игре».

Но если вся цивилизация, все мышление европейского Нового времени самим своим существованием обязаны принципу «центрации», то где — в рамках этой цивилизации — может (и может ли?) найти прибежище децентрирующая семиотическая практика? На этот вопрос попыталась ответить Ю. Кристева, проведя разграничение между понятиями «генотекста» и «фенотекста».

*Фенотекст*, по Кристевой<sup>48</sup>, есть готовый, твердый, иерархически организованный, структурированный семиотический продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом. «Фенотексты» — это реально существующие фразы естественного языка, это различные типы дискурса, это любые словесные произведения, воплощающие определенную субъективную интенцию и выполняющие инструментальную функцию: они предназначены для прямого воздействия на

партнеров по коммуникации. Структурная семиотика как раз и занимается формализацией, классификацией и т. п. систем, образованных фенотекстами.

Фенотекст, однако, — это всего лишь авансцена семиотического объекта, за ним скрывается «вторая сцена», где происходит интенсивная семиотическая *работа* по производству фенотекстового смысла. Эту «вторую сцену» Ю. Кристева и назвала *генотекстом*. Генотекст — это суверенное царство «различения», где нет центра и периферии, нет субъектности, нет коммуникативного задания; это неструктурированная смысловая множественность, обретающая структурную упорядоченность лишь на уровне фенотекста, это своеобразный «культурный раствор», кристаллизирующийся в фенотексте.

Бартовское понятие *произведение* в целом соответствует «фенотексту» у Кристевой, а *текст* — кристевскому «генотексту». Поэтому сам переход от структурализма к постструктурализму мыслится Бартом как переход от анализа «произведения» к «текстовому анализу». «Текст», таким образом, не «отменяет» ни произведения, ни необходимости его анализа прежними, в том числе и структурными методами; он просто находится «по ту сторону» произведения.

Как таковой «текстовый анализ» отнюдь не нов, он давно уже является достоянием литературной критики и литературоведения. В самом деле, любой исследователь, не удовлетворяющийся явным значением произведения, пытающийся заглянуть за его авансцену, открывающий в романе или в поэме различные «реминисценции», литературные и внелитературные «заимствования», «влияния», всевозможные, подчас неожиданные «источники», «скрытые цитаты» и т. п., выходит на уровень «текста», ибо его взору открываются те многочисленные переходы, которые связывают «авансцену» со «второй сценой», в его руках оказываются нити, ведущие не к авторской интенции, а к контексту культуры, в которую вплетен данный текст.

Однако изучение «источников» и «влияний» покрывает лишь ту — весьма незначительную — часть





текста, где сам автор еще не вполне утратил сознательную связь с культурным контекстом, между тем как на деле всякий текст сплетен из необозримого числа *культурных кодов*, в существовании которых автор, как правило, не отдает себе ни малейшего отчета, которые впитаны его текстом совершенно бессознательно. Культурный «код», по Барту, «это перспектива множества цитаций, мираж, сотканный из множества структур...; единицы, образуемые этим кодом, суть не что иное, как отголоски чего-то, что *уже* было читано, видно, сделано, пережито: код является следом этого „уже“». Отсылая к уже написанному, иными словами, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в каталог этой Книги»<sup>49</sup>.

Сотканный из множества равноправных кодов, словно из нитей, текст, в свою очередь, сам оказывается вплетен в бесконечную ткань культуры; он является ее «памятью», причем «помнит» не только культуру прошлого и настоящего, но и культуру будущего: «В явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включить тексты, возникающие *позже*, произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него. Такова точка зрения Леви-Стросса, который весьма убедительно показал, что фрейдовская версия мифа об Эдипе сама является составной частью этого мифа: читая Софокла, мы должны читать его как цитацию из Фрейда, а Фрейда — как цитацию из Софокла»<sup>50</sup>. Приведенная мысль не покажется парадоксальной не только психоаналитику, но и, скажем, социологу, без труда прочитывающему того же Софокла в терминах социально-экономической науки, о которой, разумеется, ни Софокл, ни его современники не имели ни малейшего представления.

Итак, текст, по Барту, это не устойчивый «знак», а условия его порождения, это питательная среда, в которую погружено произведение, это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации, не знающее нарративной структуры, пространство без центра и без дна, без конца и без начала — пространство со множеством входов и вы-



ходов (ни один из которых не является «главным»), где встречаются для свободной «игры» гетерогенные культурные коды. Текст это интертекст, «галактика означающих», а произведение — «эффект текста», зримый результат «текстовой работы», происходящей на «второй сцене», шлейф, тянущийся за текстом.

Переплетение и взаимообратимое движение «кодов» в тексте Барт обозначил термином *письмо* (придав, таким образом, новый, «постструктуралистский» смысл слову, которое, как мы помним, в период 50-х — начала 60-х гг. XX в. он употреблял со значением «социолект»), а акт погружения в текст-письмо — термином *чтение*. Важнейшая для Барта мысль состоит в том, что процедура «чтения», которой требует «текст», должна существенным образом отличаться от критической «интерпретации», которую предполагает «произведение»<sup>11</sup>.

Уже в середине 1960-х гг. Барт попытался провести границу между «критикой» (критическим «письмом») и «чтением». Всякая критика есть определенный язык, выступающий в роли *метаязыка* по отношению к языку произведения. Любой критик является носителем определенного жизненного опыта, ценностных представлений, способов категоризации действительности и т. п., в свете которых он и объективирует произведение. По сути своей деятельности критик всегда высказывает некие утверждения о произведении, и это *о* имеет решающее значение, устанавливая между субъектом и объектом критического дискурса непреодолимую смысловую дистанцию. Совсем иное дело — «чтение», ибо в акте чтения субъект должен полностью отрешиться от самого себя — тем полнее будет его удовольствие от произведения. «Одно только чтение испытывает чувство любви к произведению, поддерживает с ним страстные отношения. Читать — значит желать произведение, желать превратиться в него, это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения: единственная, навеки данная форма комментария, на





которую способен читатель как таковой — это подражание...»<sup>52</sup>.

Таким образом, в «Критике и истине», откуда взяты приведенные строки, между аналитическим «письмом» и эмпатическим «чтением» пролегает пропасть; перед воспринимающим субъектом стоит жесткая альтернатива: он может быть либо «читателем», либо «критиком», третьего не дано.

Однако не поддаваясь преодолению на уровне «произведения», эта альтернатива, полагает Барт, вполне разрешима на уровне «текста». Именно «текст» позволяет анализу, не утрачивая своей рефлексивной природы, ликвидировать отчуждающую дистанцию между метаязыком и языком-объектом, а «чтению» — избавиться от бездумного гедонизма и приобрести аналитические функции метаязыка.

Эссе Барта «Удовольствие от текста» представляет собой уникальную попытку создать новый тип литературно-критической практики, свободной как от дурного объективизма, так и от безраздельного «вживания», уничтожающего субъективность того, кто вживается. «Что значит этот текст *для меня*, для человека, который его читает? Ответ: это текст, который мне самому хотелось бы написать»<sup>53</sup>, иными словами, испытать от него удовольствие, переходящее в желание поставить под ним собственную подпись и даже переписать в буквальном смысле этого слова. «Удовольствие от текста гарантирует его истину»<sup>54</sup>.

Удовольствие от «произведения» и удовольствие (удовольствие-наслаждение, поясняет Барт) от «текста» — это разные вещи. Позволяя произведению «увлечь» себя (умело построенным сюжетом, экономно и выразительно обрисованными «характерами» и т. п.), «переживая» за судьбу его персонажей, подчиняясь его выверенной организации, мы — совершенно бессознательно — усваиваем и всю его топику, а вместе с ней и тот «*порядок культуры*», манифестацией которого является это произведение: вместе с наживкой захватывающей интриги и душераздирающих страстей мы заглатываем крючок всех культурных стерео-

типов, вобранных, сфокусированных и излучаемых на читателя романом, стихотворением, пьесой. С известной точки зрения, произведение есть не что иное, как особо эффективный (ибо он обладает повышенной суггестивной силой) механизм для внушения подобных стереотипов, закодированных на языке определенной культуры и нужных этой культуре в целях регулирования поведения своих подопечных. Произведение (в данном отношении мало чем отличающееся от тех «мифов», которые Барт подвергал разрушительному анализу в 50-е гг. XX в.) выполняет принудительную функцию.

Что касается удовольствия от «текста», то, по Барту, оно возникает прежде всего в результате преодоления отчуждающей власти «произведения». Основанный на принципе «различания» и «тмесиса», весь состоя из разнообразных «перебивов», «разрывов» и «сдвигов», сталкивая между собой гетерогенные социолекты, коды, жанры, стили и т. п., текст «дезорганизует» произведение, разрушает его внутренние границы и рубрикации, опровергает его «логику», произвольно «перераспределяет» его язык. Текст<sup>55</sup> для Барта и есть та самая у-топия (в этимологическом смысле слова), «островок спасения», «райский сад слов», где законы силы, господства и подчинения оказываются недействительными, где со смехом воспринимаются претензии любого культурного топоса на привилегии и где есть только одна власть — власть полилога, который ведут между собой равноправные культурные «голоса». «Текст» для Барта — это вожденная зона свободы.

\* \* \*

Творческий путь Барта можно представить себе, говоря его же словами, как «семиологическое приключение», как «путешествие сквозь семиологию». И хотя маршрут этого путешествия оказался довольно извилистым, самого путешественника всегда жгло одно и то же «желание» — желание найти такой «у-топический топос», где, отнюдь не порывая с культурой,





восхищаясь и наслаждаясь всеми ее богатствами, можно было бы избавиться от власти принудительного начала, корнящегося в самых ее недрах.

Власть, которую имеет в виду Барт, это прежде всего власть всевозможных культурных стереотипов, унифицирующая власть «всеобщности», «стадности», «безразличия» над единичностью, уникальностью и неповторимостью. Борьбу против подобной власти Барт вел на протяжении всех тридцати лет своей работы в семиологии. Демистификация буржуазных «мифов», поиск противоядия против топосов, секретизируемых «литературой», вскрытие внутреннего устройства социолектов и выставление напоказ той скрытой «войны» за гегемонию, которую они ведут между собой, и, наконец, удар по «власти и раболепству» самого естественного языка — таковы основные этапы этой борьбы.

И все-таки основным полем деятельности для Барта всегда оставалась литература. Именно в литературе он впервые сумел расслышать деспотические голоса «шаблонизированных дискурсов» и именно внутри самой же литературы попытался разглядеть силы, способные противостоят нивелирующей власти этих дискурсов.

Действительно, если еще в середине 60-х гг., как мы видели, Барт во многом воспринимал литературу в качестве одного из социальных установлений, нуждающихся в «развенчивании» (путем «развинчивания»), то уже тогда он попытался открыть некий механизм («литературность»), нейтрализующий и компенсирующий действие литературных стереотипов. Правда, весь анализ велся тогда на уровне «произведения». В 1970-е же гг., вступив в полосу постструктурализма, в эпоху Текста, Барт самому слову «литература» придал новое значение. Отныне «литература» для него (в неотчужденном смысле этого термина) — и есть воплощенный «текст»: «Это значит, что я с равным правом могу сказать: литература, письмо или текст»<sup>66</sup>.

Говоря обобщенно, для Барта 70-х гг. XX в. существуют как бы два противоборствующих начала — Язык, символизирующий собой любые формы прину-

дительной власти<sup>57</sup>, и Литература, олицетворяющая порыв к «безвластию». Драматизм этого противостояния, по Барту, состоит в том, что, подобно тому как «человек социальный» в принципе не способен не подчиняться законам «всеобщности», пропитывающим все поры общественного организма, точно так же и «человек говорящий» не в силах сбросить с себя путы норм и предписаний языка, который он сам избрал орудием общения. Ни социолекты, ни массовые «мифы», ни литературная институция, ни тем более Язык не поддаются уничтожению.

Зато они поддаются на «обман». Разрушить Язык нельзя, но его можно перехитрить. Вот почему, пишет Барт (и эту фразу следует воспринимать как программную для него), «нам, людям, не являющимся ни рыцарями веры, ни сверхчеловеками, по сути дела, не остается ничего, кроме как плутовать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, эту хитрость, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание невластного языка, во всем великолепии воплощающего перманентную революцию слова, — я со своей стороны называю его: *литература*»<sup>58</sup>.

Тем самым вырисовывается ответ на кардинальный для Барта вопрос: «Что такое литература?» Благодаря трем заключенным в ней «силам свободы» (мимесис, матесис, семиосис), будучи настоящим «вопросом, обращенным к миру», литература, по Барту, служит незаменимым средством дефетишизации действительности. В этом и заключается ее социальная «ответственность». Литература для Барта — не пассивный продукт общественного развития, но активное начало, по сути своей направленное на то, чтобы не дать миру застыть в неподвижности, одна из пружин, которые гарантируют движение самой истории.

\* \* \*

В настоящее издание вошли программные работы Р. Барта 1953–1966 гг., представляющие доструктуралистский и структуралистский периоды его творчества.



## Примечания

<sup>1</sup> Термин «нулевая степень» Барт позаимствовал у датского глоссематика В. Брёндаля, который обозначал им нейтрализованный член какой-либо оппозиции.

<sup>2</sup> Barthes R. Réponses // *Tel Quel*. 1971. № 47. P. 95.

<sup>3</sup> С 1973 г. — Междисциплинарный центр социологических, антропологических и семиологических исследований.

<sup>4</sup> Термин «семиология» Барт употреблял для обозначения общей науки о знаковых системах, а «семиотике» придавал конкретизирующий смысл («семиотика пищи», «семиотика одежды» и т. п.).

<sup>5</sup> См.: Mounin G. *Sémiologie de la communication et sémiologie de la signification* // G. Mounin. *Introduction à la sémiologie*. P.: Ed. de Minuit. 1970. P. 11—15.

<sup>6</sup> Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 528.

<sup>7</sup> Ср.: «для соссюррианца идеология как совокупность коннотативных означаемых является составной частью семиологии» (Barthes R. *Réponse à une enquête sur le structuralisme* // *Catalogo generale dell' Saggiatore* (Mondadori). 1965. P. LIV.

<sup>8</sup> Ср.: «идеологические реальности не имеют непосредственного отношения к лингвистике» (Molino J. *La connotation* // *La linguistique*. 1971. № 1. P. 30).

<sup>9</sup> Barthes R. *À propos de deux ouvrages de Cl. Lévi-Strauss: Sociologie et socio-logique* // *Information sur les sciences sociales*. 1962. V. I. № 4.

<sup>10</sup> Barthes R. Réponses. P. 97.

<sup>11</sup> Barthes R. Interview // R. Bellour. *Le livre des autres*. P.: L'Herne. 1971. P. 171. Разочарование в сциентистских притязаниях семиотики сквозит в отзыве Барта о «Системе моды» как о «сложной, но ненужной вещи», публикация которой не доставила ему никакого «удовольствия» (Barthes R. Réponses. P. 99).

<sup>12</sup> В 1966 г. Ю. Кристева сделала на семинаре у Барта доклад о Бахтине. Позже, со второй половины 1960-х гг. работы Бахтина стали широко переводиться во Франции.

<sup>13</sup> Барт не скрывал подобных влияний, более того, прямо указывал на них (см.: Barthes R. *Roland Barthes*. P.: Seuil. 1975. P. 148); он умел так переосмыслить заимствованное, что те, у кого он начинал учиться, позже, случалось, сами охотно признавали его своим учителем.

<sup>14</sup> Barthes R. Interview. P. 172.

<sup>15</sup> Мамудян М. Лингвистика. М.: Прогресс, 1985. С. 50.

<sup>16</sup> См.: Волошинов В.Н. *Марксизм и философия языка*. Л.: Прибой, 1930 (основной текст книги принадлежит Бахтину); Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худ. литература, 1975. Бахтин, в частности, показал, что каждое конкретное языковое высказывание причастно не только централизующим тенденциям лингвистического универсализма, но и децентрализующим тенденциям общественно-исторического «разноречия», что «социальные языки» суть воплощенные «идеологические кругозоры» определенных социальных коллективов, что, будучи «идеологически наполнен», такой язык образует упругую смысловую среду, через которую индивид должен с усилием «пробиться к своему смыслу и к своей экспрессии».



О вкладе М.М. Бахтина в философию языка см.: *Иванов Вяч.Вс.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам, VI. 1973. С. 5–44.

<sup>17</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 104.

<sup>18</sup> *Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. I. М.: ИЛ, 1960. С. 369.

<sup>19</sup> Так, одежда служит для защиты от холода, пищевые продукты нужны для питания и т. п., однако эти предметы способны принимать на себя и социально-смысловую нагрузку: обычный свитер и меховая накидка выполняют одинаковую практическую функцию, но одновременно могут свидетельствовать о совершенно различном социальном и имущественном положении их владельцев.

<sup>20</sup> Будучи зависимы от социокультурного контекста, коннотативные смыслы, как правило, не фиксируются ни в каких толковых словарях, а потому их распознавание во многом зависит от кругозора и чутья интерпретатора; например, демонстративный смысл ношения русского платья московскими славянофилами был вполне внятен самим славянофилам и их противникам-западникам; за пределами этого круга та же знаменитая мурломка Константина Аксакова воспринималась не более как чудачество: «К. Аксаков оделся так национально, что народ на улицах принимал его за персианина...» (*Герцен А.И.* Соч.: В 9 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1956. С. 148). В силу указанного свойства идеологического знака историк культуры сталкивается с серьезными трудностями: от прошлого ему остается лишь костяк денотативных значений, едва ли не полностью очищенный от плоти социальных смыслов. Между тем реконструкция этих смыслов, оживление таких обертонов знака, которые зачастую не были прояснены в сознании самих их пользователей, как раз и входит в задачу историка.

<sup>21</sup> Коннотативные смыслы активно живут до тех пор, пока активно живет идеологический контекст, их породивший, и пока мы сами свободно ориентируемся в этом контексте. Умирание контекста чревато умиранием смысла: люди, выросшие в 60–70-е гг. XX в., зная словарное значение слова «космополитизм», уже не помнят о той угрозе, которая исходила от него в конце 1940-х.

<sup>22</sup> Так, по Далю, «туземец» — это «здешний, тамошний уроженец, природный житель страны, о коей речь». Однако в «проколонниалистской» фразе «На Земле живут один миллиард людей и четыре миллиарда туземцев» денотативное значение утрачивается почти полностью за счет идеологического наполнения слова. П. Валери говорил, что нетрудно вообразить такую литературную фразу, которая будет привлекать внимание не к своему предметному содержанию, а к своей «литературности», словно подмигивая: «Взгляните на меня; я — прекрасная литературная фраза». Именно подобную фразу (об «элегантной амазонке») мучительно сочиняет Гран в «Чуме» А. Камю (см.: *Камю А.* Избранное. М.: Прогресс, 1969. С. 216, 240).

<sup>23</sup> «Область, общая для коннотативных означаемых, есть область идеологии» (*Барт Р.* Риторика образа // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 316).

<sup>24</sup> «Подвергнуть миф объяснению — вот единственный для интеллектуала эффективный способ борьбы с ним» (*Barthes R. Maîtres et Esclaves // Lettres Nouvelles. 1953, mars. P. 108*) — утверждение, отчетливо перекликающееся с мыслью Энгельса о том, что с религией как формой идеологии «нельзя покончить *только* с помощью насмешек и на-



падок. Она должна быть также *преодолена научно*, то есть *объяснена исторически*, а с этой задачей не в состоянии справиться даже естествознание» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 18. С. 578).

<sup>25</sup> «Разоблачение невозможно без тончайшего аналитического инструмента, невозможна семиология, которая в конце концов не превратилась бы в семиоклазию» (Barthes R. *Mythologies*. P.: Seuil, 1970. P. 8).

<sup>26</sup> См.: Prieto L.J. *Messages et signaux*. P.: Presses Universitaires de France, 1966.

<sup>27</sup> См.: Mounin G. *Introduction à la sémiologie*. P.: Ed. de Minuit, 1970. P. 11–15, 189–197.

<sup>28</sup> См.: Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1984. С. 69–96.

<sup>29</sup> С. 276 наст. изд.

<sup>30</sup> С. 276–277 наст. изд.

<sup>31</sup> С. 344 наст. изд.; см. так же с. 236.

<sup>32</sup> Барт Р. *Мифологии* // Р. Барт. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1989. С. 79.

<sup>33</sup> «Миф» и вправду существует лишь с помощью денотативного языка, но в то же время этот вторичный феномен лишь использует первичный язык ради собственных целей, то есть «трактует» его, подобно любому другому метаязыку.

<sup>34</sup> «...акт „демистификации“ не есть олимпийский акт... я притязую на то, чтобы в полной мере пережить противоречия своего времени, способного превратить сарказм в условие бытия истины» (Барт Р. *Избранные работы*. С. 47).

<sup>35</sup> «Любой желающий писать точно... с неизбежностью пишет *для других* (ведь если бы он обращался только к самому себе, ему хватило бы и той своеобразной номенклатуры, которую составляют его собственные переживания, поскольку всякое переживание является непосредственным именем самого себя)». Barthes R. *Essais critiques*. P.: Seuil, 1964. P. 13. Лучший тому пример — всякого рода «интимные дневники», которые, вопреки иллюзии их авторов, пишутся вовсе не «для себя», а в неосознанной надежде, что «некто» их прочтет, поразившись глубине и оригинальности личности пишущего.

<sup>36</sup> С. 99 наст. изд.

<sup>37</sup> «Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще не оговоренному девственному миру, одинокий Адам мог действительно до конца избежать этой диалогической взаимоориентации с чужим словом о предмете. Конкретному историческому человеческому слову этого не дано...» (Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. С. 92).

<sup>38</sup> «Да, сегодня я вполне могу избрать для себя то или иное письмо... — притязнуть на новизну или, наоборот, заявить о своей приверженности к традиции, но все дело в том, что я неспособен оставаться свободным и дальше, ибо мало-помалу превращаюсь в пленника чужих или даже своих собственных слов» (Барт Р. *Нулевая степень письма*. С. 57).

<sup>39</sup> Барт Р. *Драма, поэма, роман* // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. С. 319.

<sup>40</sup> С. 114 наст. изд.

<sup>41</sup> Barthes R. *Essais critiques*. P.: Seuil, 1964. P. 12.

<sup>42</sup> «...„Спонтанность“, о которой нам обычно толкуют, является на самом деле верхом условности: это тот самый окаменевший, совершенно готовый язык, который обнаруживается у нас прямо под рукой в тот самый момент, когда мы вознамериваемся говорить „спонтанно“»



(Барт Р. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. С. 331).

<sup>43</sup> Barthes R. Essais critiques. P. 13–14. Призывая к возрождению греко-римской риторики, традиции которой активно жили в Европе вплоть до конца XVIII в. и были забыты лишь в эпоху романтизма и постромантизма, Барт выражает общую тенденцию, характерную для литературоведения XX столетия и проявившуюся, в частности, в возникновении мощной школы французской «неориторики» 60–70-х гг. XX в. (см., например: Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. М.: Прогресс, 1986). Сам Барт, использовавший в ряде работ риторические принципы анализа, является также и автором специальной «памятки» (см.: *Barthes R. L'ancienne Rhétorique (Aide-mémoire)* // Communications. 1970. № 16).

<sup>44</sup> Примером может служить сюжетная конструкция «инициационного» типа (сюжет строится на том, что герой проходит через испытание или ряд испытаний). Эта конструкция лежит в основе ряда мифических повествований, но она же организует повествовательную структуру волшебной сказки, от мифа отпочковавшейся; более того, она перешла в средневековый рыцарский роман, затем в роман плутовской и т. д. вплоть до романа Нового и Новейшего времени: это и значит, что на протяжении тысячелетий одна и та же «полая» структура все время наполнялась новыми историческими содержаниями.

<sup>45</sup> Барт Р. Критика и истина // Р. Барт. Избранные работы. С. 369.

<sup>46</sup> Ср. «обобщение треугольника Фреге путем вращения» (Степанов Ю. С. Семиотика. М.: Наука, 1971. С. 85–91).

<sup>47</sup> «Различание — это то, благодаря чему движение означивания оказывается возможным лишь тогда, когда каждый элемент, именуемый „наличным“ и являющийся на сцене настоящего, соотносится с чем-то иным, нежели он сам, хранит в себе отголосок, порожденный звучанием прошлого элемента и в то же время разрушается вибрацией собственного отношения к элементу будущего; этот след в равной мере относится и к так называемому будущему и к так называемому прошлому; он образует так называемое настоящее в силу самого отношения к тому, чем он сам не является...» (Derrida J. Marges de la philosophie. P.: Ed de Minuit, 1972. P. 13).

<sup>48</sup> О фенотексте и генотексте см., в частности: Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 295–300.

Обосновываемое Ю. Кристевой противопоставление генотекст/фенотекст следует принципиально отличать от хомскианской оппозиции глубинная структура/поверхностная структура по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, порождающая модель Хомского имеет дело только с изолированными предложениями, а не с дискурсом. Во-вторых, «глубинная структура» представляет собой не что иное, как отражение на понятийно-логическом уровне той же самой конструкции, которая — в грамматически и синтаксически оформленном виде — присутствует и на «поверхностном» уровне; в структурном отношении составляющие в обоих случаях идентичны (такова, например, схема «субъект — предикат» в индоевропейских языках). Теория Хомского, таким образом, вопреки своему названию, не знает подлинного порождения-трансформации, перехода от одного типа категорий (или логики) — к другому. По Кристевой же, *генотекст* — это «абстрактный уровень языкового функционирования; последнее, отнюдь не являясь отражением структур предложения, более того, предшествуя им и не





вмещающаяся в их рамки, позволяет составить их анамнез». «Генотекст есть бесконечное означающее; оно не может „быть вот тем самым“, ибо не есть нечто единичное. Лучше говорить о множестве бесконечно дифференцированных „означающих“; по отношению к ним наличное, присутствующее здесь *означающее*... является лишь... одним из локусов говорения, акциденция... Генотекст — это множество означающих, внутри которого — а не вне его — может быть помещено, а тем самым и *сверхдетерминировано* приведенное к формуле означающее (фенотекста)». «Коммуникативной функции фенотекста генотекст противопоставляет *производство значений*» (Кристева Ю. Цит. соч. С. 297–299).

<sup>49</sup> Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. С. 32–33.

<sup>50</sup> Barthes R. L'aventure sémiologique. P.: Seuil, 1985. P. 300.

<sup>51</sup> «Литературно-критический аспект старой системы это *интерпретация*, иными словами, операция, с помощью которой игре расплывчатых или даже противоречивых видимых форм придается определенная структура, приписывается глубинный смысл, дается „истинное“ объяснение. Вот почему интерпретация мало-помалу должна уступить место дискурсу нового типа; его целью будет не раскрытие какой-то одной, „истинной“ структуры, но установление игры множества структур...; говоря точнее, объектом новой теории должны стать сами отношения, связывающие эти сочетающиеся друг с другом структуры и подчиняющиеся неизвестным пока правилам» (Barthes R. L'écriture de l'événement // Communications. 1968. № 12. P. 112).

<sup>52</sup> Барт Р. Критика и истина // Р. Барт. Избранные работы. С. 373.

<sup>53</sup> Barthes R. Les sorties du texte // Bataille. P.: U.G.E., 1973. P. 59.

<sup>54</sup> Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. P.: Seuil, 1971. P. 14.

<sup>55</sup> Любое «произведение» имеет свой «текст»; без текста произведение существовать не может, как тень не может существовать без хозяина. Но отношения между произведением и текстом могут складываться по-разному: есть произведения, подавляющие свой собственный текст (драматургия классицизма), и есть произведения, где текст заявляет о себе со всей возможной настоятельностью (Вийон, Рабле, Шекспир, Лотреамон, Малларме, мечтавший о Книге, которая сумеет разом вобрать в себя всю культуру, Жарри, Джойс, Х.Л. Борхес; сравнительно недавний пример — «Имя Розы» У. Эко).

<sup>56</sup> Барт Р. Лекция // Р. Барт. Избранные работы. С. 551.

<sup>57</sup> «Таким образом, в языке, благодаря самой его структуре, заложено фатальное отношение отчуждения. Говорить или тем более рассуждать вовсе не значит вступать в коммуникативный акт (как нередко приходится слышать); это значит подчинять себе слушающего: весь сплошь язык есть общеобязательная форма принуждения» (Барт Р. Лекция // Р. Барт. Избранные работы. С. 549).

<sup>58</sup> Там же. С. 550.

## НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ПИСЬМА

### Le degré zéro de l'écriture

Перевод Г.К. Косикова

#### Введение

*Эбер* не начинал ни одного номера своего «Папаша Дюшена» без какого-нибудь ругательства вроде «черт подери» или еще похлеще. Эти забористые словечки ничего не значили, зато служили опознавательным знаком. Знаком чего? Всей существовавшей тогда революционной ситуации. Перед нами пример письма, функция которого не только в том, чтобы сообщить или выразить нечто, но и в том, чтобы утвердить сверхъязыковую реальность — Историю и наше участие в ней. 10

Всякое писанное слово отмечено подобным ярлыком, и то, что верно по отношению к «Папаше Дюшену», верно и по отношению к Литературе. В ней тоже должен быть опознавательный знак чего-то, что отличается от ее содержания и конкретной формы, и это «что-то» — ее замкнутость, благодаря которой она, собственно, и заявляет о себе как о Литературе. Отсюда — совокупность знаков, существующих вне связи с конкретными идеями, языком или стилем и призванных обнаружить изоляцию этого ритуального слова среди плотной массы всех остальных возможных способов выражения. Этот обрядовый статус письменных знаков утверждает Литературу как особый институт и откровенно стремится отвлечь ее от Истории, ибо любая замкнутость обряда не обходится без представления о вечной неизменности. Однако именно тогда, когда Историю отвергают, она действует наиболее открыто; вот почему можно проследить историю литературного слова, которая не будет ни историей языка, ни историей стилей, но лишь историей знаков Литературности. Можно даже предположить, что такая история формы по-своему, но с до- 20  
25  
30



статочной ясностью, сумеет обнаружить свою связь с глубинной Историей.

Дело, разумеется, идет о такой связи, формы которой способны меняться вместе с самой Историей.

5 Нет никакой необходимости прибегать к идее прямого детерминизма, чтобы почувствовать влияние Истории на судьбу различных видов письма: движение некоего функционального фронта, вовлекающего события, ситуации и идеи в поток исторического времени, 10 предопределяет не столько последствия, сколько границы совершаемого выбора. История предстает перед писателем с предложением обязательного выбора между несколькими языковыми моральями; она понуждает его *означить* Литературу исходя из различных 15 возможностей, над которыми он не властен. Так, мы увидим, что идеологическое единство буржуазии привело к возникновению единого письма и что в буржуазную (то есть классическую и романтическую) эпоху форма не могла разрываться между несколькими 20 возможностями, потому что разорванным не было само сознание писателя. Напротив, с того момента (1850), как писатель перестал быть выразителем универсальной истины и превратился в носителя несчастного сознания, его первым актом стал выбор формы: 25 он принимает на себя обязательство, ангажируется, приемля либо отвергая письмо, принадлежащее его прошлому. Так вдребезги разлетелось классическое письмо, и вся Литература — от Флобера до наших 30 дней — превратилась в одну сплошную проблематику слова.

Именно в этот момент Литература (само слово возникло немногим ранее) бесповоротно стала объектом рефлексии. Классическое искусство неспособно было 35 ощутить себя в качестве языка, ибо оно само *было* языком, т. е. чем-то прозрачным, находящимся в безостановочном перетекании без осадка, — способом идеального слияния универсального разума и декоративных знаков, не обладавших собственной плотью и не обязывавших ни к какой ответственности; этот язык 40 был замкнут в себе самом в силу социальных, а отнюдь

не естественных причин. Известно, что к концу восемнадцатого века эта прозрачность была замутнена; литературная форма развила в себе дополнительную силу, не связанную ни с ее строением, ни с ее благозвучием; она начинает очаровывать, смущать, 5 околдовывать; она обретает весомость; Литературу воспринимают отныне не в качестве социально привилегированного способа обобщения, но в качестве оплотненного, углубленного слова, исполненного таинственности, ее ощущают как грезу и как угрозу 10 одновременно.

Отсюда следствие: литературная форма как объект обрела возможность вызывать к себе экзистенциальные ощущения, сопряженные с глубинной сущностью 15 всякого объекта: ощущение чуждости, родственности, отвращения, приязни, обыкновенности, ненависти. Вот почему уже в течение ста лет всякое письмо является попыткой приручить или отвергнуть ту Форму-Объект, с которой писатель неизбежно встречается на своем пути, в которую ему надлежит всматриваться, 20 приходить с ней в столкновение или примиряться и которую он не может разрушить, не разрушив самого себя как писателя. Форма маячит перед его взором как объект; что с ней ни делай — она вызывает скандал: если форма блестяща, то кажется устаревшей, 25 если анархична — то становится антиобщественной, если необычна для своего времени и своих современников — превращается в воплощенное одиночество.

Весь девятнадцатый век был свидетелем этого дра- 30 матического процесса отвердения формы. У Шатобриана это еще лишь незначительное отложение, почти невесомый груз языковой эйфории, своего рода нарциссизм, когда письмо еще только едва заметно отвлеклось от своего инструментального назначения 35 и принялось вглядываться в свой собственный лик. Флобер (мы указываем здесь лишь на наиболее характерные моменты названного процесса), создавший рабочую стоимость письма, окончательно превратил Литературу в объект: форма стала конечным продук- 40





том «производства», подобно горшку или ювелирному изделию (это значит, что сам акт производства был «означен», иными словами, впервые превращен в зрелище и внедрен в сознание зрителей). И наконец, этот процесс конструирования Литературы-Объекта Малларме увенчал последним актом, завершающим всякую объективацию, — убийством: известно, что все усилия Малларме были направлены на разрушение слова, как бы трупом которого должна была стать Литература.

Таким образом, письмо пережило все этапы постепенного отвердевания; сделавшись сначала объектом разглядывания, затем производства и, наконец, убийства, ныне оно пришло к конечной точке своей метаморфозы — к исчезновению: в тех нейтральных типах письма, которые мы назовем здесь «нулевой степенью письма», нетрудно различить, с одной стороны, порыв к отрицанию, а с другой — бессилие осуществить его на практике, словно Литература, которая вот уже в течение столетия пытается превратить свой лик в форму, лишенную всяких черт наследственности, обретает таким путем большую чистоту, чем та, которую способно ей придать отсутствие всяких знаков, позволяя наконец сбыться Орфеевой мечте: появлению писателя без Литературы. Белое письмо, например письмо Камю, Бланшо, Кейроля, или же разговорное письмо Кено, — это последний эпизод Страстей письма, шаг за шагом сопровождающих процесс раскола буржуазного сознания.

Мы хотим здесь наметить эту связь, а также обосновать наличие некоего формального образования, не зависящего ни от языка, ни от стиля; мы намереваемся показать, что это третье измерение Формы также — хотя и не без доли трагизма — связывает писателя с обществом; мы собираемся подчеркнуть, наконец, что не бывает Литературы помимо языковой морали. Объем настоящей работы (страницы из которой публиковались в газете «Комба» в 1947 и в 1950 гг.) ясно показывает, что речь идет лишь о Введении в книгу, которая могла бы стать Историей Письма.

## Часть первая

### 1. Что такое письмо?

Известно, что язык представляет собой совокупность предписаний и навыков, общих для всех писателей одной эпохи. Это значит, что язык, подобно некой природе, насквозь пронизывает слово писателя, хотя при этом не придает ему никакой формы и даже никак его не питает: он похож на абстрактный круг расхожих истин; лишь за его пределами начинает сгущаться своеобычность одинокого писательского слова. Язык окружает всю сферу литературы примерно так же, как линия, у которой сходятся небо и земля, очерчивает пределы привычного для человека мира. Язык — это не столько запас материала, сколько горизонт, т. е. одновременно территория и ее границы, одним словом, пространство языковой вотчины, где можно чувствовать себя уверенно. Писатель в буквальном смысле ничего не черпает в языке; скорее, язык для него подобен черте, переход через которую откроет, быть может, надприродные свойства слова; язык — это площадка, заранее подготовленная для действия, ограничение и одновременно открытие диапазона возможностей. Язык — это не та сфера, где человек принимает на себя социальные обязательства, это лишь рефлекс, не ведающий выбора, нераздельная собственность всех людей, а не одних только писателей; он не участвует в обрядовом действе Словесности; социальным объектом он является по своей природе, а не в результате человеческого выбора. Ни одному писателю не дано беспрепятственно привнести свою свободу в этот непроницаемый язык, ибо на нем держится вся История — непрерывная и единая подобно природе. Вот почему язык для писателя — это всего лишь человеческий горизонт, где в отдалении вырисовывается возможность *близости*, определяемой к тому же совершенно негативно: сказать, что Камю и Кено говорят на одном и том же языке, — значит всего лишь





5 посредством операции различения напомнить обо всех языках прошлого или будущего, на которых они не говорят: занимая промежуточное положение между уже исчезнувшими и еще неизвестными формами, язык писателя являет собой не столько почву, сколько край-  
 10 ний предел; это геометрическая граница, за которой он не может сказать ничего, не утратив при этом, подобно обернувшемуся Орфею, устойчивого смысла своего речевого поступка и главного признака своей

15 Итак, язык располагается как бы по эту сторону Литературы. Стиль же находится едва ли не по другую ее сторону: специфическая образность, выразительная манера, словарь данного писателя — все это обусловлено жизнью его тела и его прошлым, превращаясь мало-помалу в автоматические приемы его мастерства. Так, под именем «стиль» возникает автономное слово, погруженное исключительно в личную, интимную мифологию автора, в сферу его речевого  
 20 организма, где рождается самый первоначальный союз слов и вещей, где однажды и навсегда складываются основные вербальные темы его существования. Как бы ни был изыскан стиль, в нем всегда есть нечто от сырья: стиль — это форма без назначения; его толкает некая сила снизу, а не влечет к себе известный замысел свыше; стиль — это человеческая мысль в ее вертикальном и обособленном измерении. Он отсылает к биологическому началу в человеке или к его  
 25 прошлому, а не к Истории: он — природная «материя» писателя, его богатство и его тюрьма, стиль — это его одиночество. Безразличный для общества, которое смотрит сквозь него, стиль представляет собой самодовлеющий личностный акт, а вовсе не продукт выбора и рефлексии писателя относительно Литературы.  
 30 Стиль участвует в литературном обряде на частных правах, он вырастает из глубин индивидуальной мифологии писателя и расцветает вне пределов его ответственности. Это живописный голос потаенной, неизвестной плоти; он действует подобно самой Необходимости, так, словно в порыве к прорастанию явля-



ет собой конечную стадию слепой и упрямой метаморфозы, оказывается частью некоего низшего языка, возникающего на границе между плотью и внешним миром. Стиль — некий феномен растительного развития, проявление вонне органических свойств личности. Вот почему все, на что намекает стиль, лежит в глубине; обычная речь обладает горизонтальной структурой, любые ее тайны располагаются на той же поверхности, что и составляющие ее слова, и все, что она пытается скрыть, немедленно раскрывается в самом процессе ее развертывания; в речи все явлено непосредственно, предназначено для немедленного потребления; здесь слово, молчание и их движение устремлены к отсутствующему пока смыслу: это бег, не знающий задержки и не оставляющий за собою следа. Напротив, стиль обладает лишь вертикальным измерением, он погружен в глухие тайники личностной памяти, сама его непроницаемость возникает из жизненного опыта тела; стиль — это всегда метафора, т. е. отношение между литературной интенцией автора и структурой его плоти (вспомним, что в структуре свернута всякая длительность). Вот почему стиль — это неизменная тайна, однако его безмолвствующая сторона вовсе не связана с подвижной, чреватой постоянными отсрочками природой речи. Тайна стиля — это то, о чем помнит само тело писателя; его намекающая сила не зависит от быстроты движения речевого потока, где даже невысказанное становится формой сказанного; эта сила проявляется в самой оплотненности стиля, ибо под ним прочно и глубоко залегают такие 30  
слои реальности, которые абсолютно чужды слову, и эта реальность интенсивно стущена или мягко разлита во всех его фигурах. Стиль оказывается своего рода сверхлитературным действием, в котором человек стоит на пороге всемогущества и магии. Биологическая 35  
природа стиля ставит его вне искусства, иначе говоря, вне договора, связывающего писателя с обществом. Вот почему нетрудно представить себе авторов, предпочитающих безопасность, которую сулит им мастерство, одиночеству, на которое обрекает их стиль. Так, 40





Андре Жид, извлекающий благодаря своей ремесленнической манере удовольствие из современной обработки классического этоса, подобно тому как Сен-Санс переделывал Баха, а Пуленк — Шуберта, является 5 собой самый тип писателя без стиля. Напротив, поэзия Нового времени — Гюго, Рембо, Шара — насыщена стилем, а *искусством* оказывается лишь в той мере, в какой сохраняет связь с интенциями Поэзии. Именно могущество стиля, иначе говоря, совершенно 10 свободная связь слова с его телесным двойником, придает писателю свежесть дыхания, как бы веющего над Историей.

Горизонт языка и вертикальное измерение стиля очерчивают для писателя границы природной сферы, 15 ибо он не выбирает ни свой язык, ни свой стиль. Язык действует как некое отрицательное определение, он представляет собой исходный рубеж возможного, стиль же воплощает Необходимость, которая связывает натуру писателя с его словом. В одном случае он 20 обретает близость с Историей, в другом — с собственным прошлым. Но каждый раз речь идет о чем-то природном, т. е. о привычном образе действий, когда сама энергия писателя имеет лишь орудийный характер и уходит в одном случае на перебор элементов языка, 25 в другом — на претворение собственной плоти в стиль, но никогда на то, чтобы вынести суждение или заявить о сделанном выборе, означив его.

Между тем всякая форма обладает также и значимостью; вот почему между языком и стилем остается 30 место еще для одного формального образования — письма. Любая литературная форма предполагает общую возможность избрать известный тон или, точнее, как мы говорим, этос, и вот здесь-то наконец писатель обретает отчетливую индивидуальность, потому что 35 именно здесь он принимает на себя социальные обязательства, ангажируется. Язык и стиль предшествуют любой проблематике слова, они — естественные продукты Времени и биологической личности автора. В области же формы писатель может действительно 40 стать самим собой лишь за пределами установлений,

диктующих ему грамматические нормы и константы его стиля, — там, где писанное слово автора, поначалу укорененное и замкнутое в пределах абсолютно нейтральной языковой природы, превращается наконец во всеобъемлющий знак, в способ выбора определенного типа человеческого поведения, в способ утвердить известное Благо, тем самым вовлекая писателя в сферу, где он получает возможность уяснить и сообщить другим ощущение счастья или тревоги, где сама форма его речи — в ее языковой обыкновенности и стилевой неповторимости — вплетается, наконец, в необъятную Историю других людей. Язык и стиль — слепые силы; письмо — это акт исторической солидарности. Язык и стиль — объекты; письмо — функция: оно есть способ связи между творением и обществом, это литературное слово, преобразенное благодаря своему социальному назначению, это форма, взятая со стороны ее человеческой интенции и потому связанная со всеми великими кризисами Истории. Так, Мериме и Фенелона разделяли не только феномены языка, но и особенности их стиля; и тем не менее их слово было пронизано одной и той же интенцией, они исходили из одинакового представления о форме и содержании, прибегали к одной и той же системе условностей, пользовались одними и теми же техническими приемами; разделенные полуторавековой дистанцией, они работали — одними и теми же приемами — одинаковым инструментом, несколько изменившим, конечно, свой внешний вид, но отнюдь не свое положение или назначение; короче, у них было одно и то же письмо. Напротив, Мериме и Лотреамон, Малларме и Селин, Жид и Кено, Клодель и Камю — почти современники, говорившие или говорящие на одном и том же исторически сложившемся французском языке, — пользуются глубоко различными видами письма; их разделяет все: тон, выразительная манера, цели творчества, мораль, особенности речи, так что общность эпохи и языка мало что значит перед лицом столь контрастных и столь определенных именно в силу этой контрастности типов письма.





Тем не менее, хотя эти типы письма и отличаются друг от друга, они все же сопоставимы между собой, ибо порождены одним и тем же порывом — рефлексией писателя относительно социального использования формы и связанного с этим выбора. Письмо — находясь в самом центре литературной проблематики, которая возникает лишь вместе с ним, — по самому своему существу есть мораль формы, оно есть акт выбора того социального пространства, в которое писатель решает поместить Мир своего слова. Но это вовсе не то пространство, где происходит фактическое потребление Литературы. Для писателя речь идет вовсе не о выборе той или иной социальной группы, для которой он намеревается писать: он хорошо знает, что — за вычетом революционных эпох — всегда пишет для одного и того же общества. Его выбор — это выбор в сфере духа, а не в сфере практической эффективности. Письмо — это способ мыслить Литературу, а не распространять ее среди читателей. Или так: именно потому что писатель не в силах изменить объективных условий потребления литературы (эти сугубо исторические условия неподвластны ему даже тогда, когда он их осознает), он умышленно переносит свою потребность в свободном слове в область его истоков, а не в сферу его потребления. Вот почему письмо представляет собой двойственное образование: с одной стороны, оно, несомненно, возникает на очной ставке между писателем и обществом; с другой — увлекает писателя на трагический путь, который ведет от социальных целей творчества к его инструментальным истокам. Не имея возможности предоставить в распоряжение писателя свободно потребляемый язык. История тем не менее способна внушить ему потребность в свободно производимом языке.

Итак, и сам выбор письма, и налагаемая им ответственность свидетельствуют о свободе писателя, однако пределы этой свободы различны в различные периоды Истории. Писателю не дано выбирать свое письмо в некоем вневременном арсенале литературных форм. Возможные для данного писателя виды

письма возникают под давлением Истории и традиции: существует История письма, у которой, однако, два лика: в тот самый момент, когда общая История выдвигает — или навязывает — новую проблематику литературного слова, письмо все еще погружено в воспоминания о своей прошлой жизни, ибо слово никогда не бывает безгрешным: слова обладают вторичной памятью, которая чудесным образом продолжает жить среди новых языковых значений. Письмо — это не что иное, как компромисс между свободой и воспоминанием, это припоминающая себя свобода, остающаяся свободой лишь в момент выбора, но не после того, как он свершился. Да, сегодня я вполне могу избрать для себя то или иное письмо и тем самым утвердить свою свободу — притязнуть на новизну или, наоборот, заявить о своей приверженности к традиции; но все дело в том, что я неспособен оставаться свободным и дальше, ибо мало-помалу превращаюсь в пленника чужих или даже своих собственных слов. Остаточные магнитные токи, упорно исходящие не только от всех разновидностей чужого, но и от моего собственного прошлого письма, перекрывают звучание моего нынешнего голоса. В любом закрепленном на письме слове происходит процесс выпадения осадка, как в химическом растворе, поначалу прозрачном, чистом и нейтральном; однако уже само течение времени выявляет в нем его прошлое, концентрирующееся, словно суспензия, и все яснее заставляет проступать скрытую в нем криптограмму.

Итак, подобно самой свободе, письмо есть только момент, но это — один из наиболее очевидных моментов в Истории, ибо История в первую очередь как раз и несет в себе возможность выбора и одновременно указывает на его границы. Именно потому, что письмо возникает как продукт значимого поступка писателя, оно соприкасается с Историей несравненно более ощутимо, нежели любой другой пласт литературы. Переход от единства классического письма, в течение веков сохранявшего свою однородность, к разнообразию современных видов письма, распространивших-





ся за последние сто лет вплоть до крайних пределов, уже на границе литературы, — этот своеобразный взрыв, происшедший во французском письме, глубоко сопрячен великому кризису, пережитому общей 5 Историей и гораздо более смутно различимому в литературной Истории в собственном смысле слова. То, что отличает «мышление» Бальзака от «мышления» Флобера, есть разница литературных направлений, к которым они принадлежали; но что делает противоположным их письмо, так это решительный перелом, 10 случившийся в тот самый момент, когда происходила смена двух экономических структур, и повлекший за собой — на стыке этих структур — коренные перемены менталитета и сознания.

## II. Политическое письмо

Для любого письма характерна внутренняя замкнутость, чуждая разговорной речи. Письмо — вовсе 20 не орудие общения между людьми, не свободная дорога, по которой могла бы устремиться чисто языковая интенция. Обычная речь извергается как хаотический поток, ей свойственно безоглядное, навеки незавершенное движение вперед. В противоположность 25 этому письмо представляет собой отвердевший язык, оно живет, сконцентрировавшись в самом себе, и отнюдь не стремится превратить процесс собственного развертывания в подвижную последовательность поэтапных приближений к известной цели; напротив, 30 располагая цельными и непроницаемо плотными знаками, оно утверждает лишь такую речь, которая предустановлена задолго до ее реального возникновения. Письмо и обычная речь противостоят друг другу в том отношении, что письмо *явлено* как некое символическое, обращенное вовнутрь самого себя, преднамеренно 35 нацеленное на скрытую изнанку языка образования, тогда как обычная речь представляет собой лишь последовательность пустых знаков, имеющих смысл лишь благодаря своему движению вперед. Вся речь как 40 раз и состоит в этом изнашивании слов, уносящихся

вперед, подобно пенным барашкам на поверхности речевого потока; речь есть лишь там, где язык открыто функционирует как процесс некоего пожирания, захватывающего одни только неустойчивые маковки слов; корни же письма, напротив, уходят во внеязыковую почву, письмо прорастает вверх, словно зерно, а не тянется вперед, как линия; оно выявляет некую скрытую сущность, в нем заключена тайна; письмо антикоммуникативно, оно устрашает. В любом письме можно обнаружить двойственность, свойственную ему как особому объекту, который одновременно является формой языкового выражения и формой принуждения: в глубине письма всегда залегает некий «фактор», чуждый языку как таковому, оттуда устремлен взгляд на некую внеязыковую цель. Этот взгляд вполне может быть направлен на само слово и заворочен им, как это имеет место в литературном письме; но в таком взгляде может сквозить и угроза наказания — и тогда перед нами политическое письмо: в этом случае задача письма состоит в том, чтобы в один прием соединить реальность фактов с идеальностью целей. Вот почему всякая власть, или хотя бы видимость власти, всегда вырабатывает аксиологическое письмо, где дистанция, обычно отделяющая факт от его значимости — ценности, уничтожается в пределах самого слова, которое одновременно становится и средством констатации факта, и его оценкой. Слово превращается в алиби (т. е. в свидетельство об отсутствии на месте преступления, в оправдательный акт). Сказанное верно не только по отношению к различным видам литературного письма, где знаки испытывают завораживающее влияние доязыковых или сверхязыковых сфер, но и — в еще большей степени — по отношению к политическому письму, где языковое алиби есть одновременно и средство устрашения, и средство прославления; поистине, именно власть (или борьба за нее) порождает наиболее характерные типы письма.

Ниже мы увидим, что классическое письмо торжественно заявляло о коренной причастности писателя





к определенному политическому социуму и что выражаться в соответствии с предписаниями Вождя значило в первую очередь вставать на сторону тех, в чьих руках была власть. И если в результате Революции нормы этого письма не претерпели изменений (ибо носителем мыслительной энергии в целом продолжал оставаться один и тот же класс, и лишь его духовное владычество переросло в политическую власть), то сама исключительность условий, в которых протекала борьба, породила — в лоне великой Классической Формы — собственно революционное письмо. Революционным оно было не в силу его структуры, более чем когда бы то ни было сохранявшей академичность, а в силу его специфической замкнутости, подобно двойнику воспроизводившей черты действительности, ибо в ту эпоху языковая практика, как никогда в Истории, оказалась связана с потоками лившейся вокруг крови. У революционеров не было ни малейших причин стремиться к изменению классического письма, им и в голову не приходило усомниться в природе человека и еще менее — в его языке; авторитет «орудия», унаследованного от Вольтера, Руссо и Вольтера, не мог быть подорван в их глазах. Своеобразие революционного письма возникло за счет своеобразия исторического момента. Бодлер обронил как-то фразу об «эмфатической истинности жеста, сделанного в решающих жизненных обстоятельствах». Революция как раз и оказалась одним из таких решающих обстоятельств, когда истина настолько пропиталась заплаченной за нее кровью, что для ее выражения могли подойти лишь помпезные средства театрального преувеличения. Революционное письмо явилось тем самым эмфатическим жестом, который только и пристал людям, ежедневно всходившим на эшафот или посылавшим на него других. Язык, поражающий сегодня своей напыщенностью, в то время был под стать самой действительности. Письмо, отмеченное всеми признаками языковой инфляции, было единственно точным для своей эпохи: никогда еще человеческая речь не была более искусственной и менее фальшивой.



Эмфаза оказалась не просто формой, которую породила совершавшаяся драма, она стала ее самосознанием. Без тех экстравагантных словесных одеяний, в которые облакались тогда все великие революционеры и которые позволили жирондисту Гаде, арестованному в Сент-Эмильоне, без тени улыбки (ибо он шел на смерть) воскликнуть: «Да, я Гаде! Палач, делай свое дело! Ступай, отнеси мою голову тиранам отечества. Один ее вид всегда приводил их в трепет: узрев ее отрубленной, они затрепещут еще более!» — без этих одеяний Революция не смогла бы сыграть роль того мифологического события, которое оплодотворило дальнейшую Историю и предвосхитило любое будущее представление о Революции. Революционное письмо стало как бы энтелехией революционной легенды: оно устрашало и давало гражданское благословение на Кровь.

Совсем не таково марксистское письмо. Сама замкнутость его формы возникает не как результат риторического усиления или речевой эмфазы, но вследствие употребления особой лексики, столь же специфической и функциональной, как и в технических словарях; даже метафоры подвергаются здесь строжайшей кодификации. Письмо эпохи Французской революции давало право либо на кровь, либо на моральное оправдание; марксистское же письмо по самому своему происхождению есть язык познания; это письмо однозначно, ибо призвано утвердить внутреннюю монолитность Природы; лексическое единство этого письма позволяет ему давать единообразное объяснение действительности и поддерживать устойчивость метода; с языками политической практики марксистское письмо соприкасается лишь у крайних пределов своей языковой территории. Насколько революционное письмо во Франции было эмфатичным, настолько марксистское письмо литотично в силу того, что каждое слово здесь есть лишь намек на целостную совокупность стоящих за ним, хотя и не обязательно высказываемых здесь же принципов. Так, выражение *повлечь за собой*, нередкое для

3 Барт Р.





марксистского письма, обычно лишено того нейтрального значения, которое оно имеет в словаре, но служит указанием на совершенно определенный, конкретно-исторический процесс; оно уподобляется алгебраическому символу, которым обозначают целую совокупность сформулированных ранее постулатов, выносимых, однако, за скобки.

Марксистское письмо связано с действием, и потому оно очень скоро превратилось в выражение определенной системы оценок. Эта особенность, заметная уже у Маркса (хотя в целом его письмо сохраняет объяснительный характер), полностью овладела письмом торжествующего сталинизма. Некоторые понятия, тождественные с формальной точки зрения, которые в нейтральном словаре вряд ли станут упоминаться дважды, здесь оказываются полностью расколотыми, причем каждая половинка получает свое собственное наименование: так, «космополитизм» (уже у Маркса) — это негативное название «интернационализма». В мире сталинизма, где *определение*, проводящее границу между Добром и Злом, завладевает языком безраздельно, больше не существует ценностно безразличных слов, и функция письма в конечном счете сводится к тому, чтобы сэкономить на судебном процессе, коль скоро письмо уничтожает всякий временной зазор между актом именования и актом вынесения судебного приговора; замкнутость языка оказывается абсолютной, поскольку здесь любая ценность в конечном счете выступает как объяснение другой ценности; так, когда утверждается, что некий преступник развернул вредительскую по отношению к интересам Государства деятельность, то это означает лишь то, что преступником является человек, совершивший преступное деяние. Как видим, дело идет о самой настоящей тавтологии, и такая тавтология — постоянный прием сталинского письма. Действительно, его цель — не марксистское обоснование фактов или оправдание тех или иных поступков интересами революции, но изображение реальности в уже оцененном виде, непосредственное навязывание

зывание приговоров; ведь объективное содержание слова «уклонист» носит уголовный характер. Если два уклониста собираются вместе, то они превращаются во «фракционеров», что представляет собой не преступление, объективно относящееся к другому типу, но лишь ведет к усугублению наказания. Следует различать собственно марксистское письмо (письмо Маркса и Ленина) и письмо торжествующего сталинизма (письмо стран народной демократии); несомненно, что существует еще и троцкистское письмо, а также письмо тактическое; таково, к примеру, письмо французских коммунистов (с его заменой «рабочего класса» «народом», а затем и «всеми честными людьми», с сознательной двусмысленностью таких выражений, как «демократия», «свобода», «мир» и т. п).

Очевидно, что любой политический режим располагает своим собственным письмом, чью историю еще предстоит написать. Социальные обязательства языка проявляются в письме с особой наглядностью; в силу своей утонченной двусмысленности письмо представляет всякую власть, и как то, что она есть, и как то, чем она кажется; оно раскрывает и то, какой эта власть является на самом деле, и то, какой она хотела бы выглядеть, — вот почему история различных видов письма могла бы стать одной из лучших форм социальной феноменологии. Эпоха Реставрации, например, выработала такое классовое письмо, при помощи которого любой репрессивный акт немедленно представал как обвинительный приговор, естественным образом исходящий от самой классической «Природы»: бастующие рабочие неизменно именовались здесь «субъектами», штрейкбрехеры — «благоразумными рабочими», а раболепство судей превращалось в «отеческую бдительность магистратов» (в наши дни, используя аналогичный прием, голлисты называют коммунистов «сепаратистами»). Мы видим, что письмо в данном случае выступает в роли спокойной совести, и его задача состоит в том, чтобы самым жульническим образом смешать первопричины явления с его отдаленнейшими последствиями, оправдывая любое

3\*





действие самим фактом его существования. Впрочем, эта особенность письма характерна для любых авторитарных режимов, и подобному письму вполне подходит название полицейского; известен, например, от 5 века репрессивный смысл такого выражения, как «Порядок».

Вторжение политической и социальной действительности в поле сознания Словесности породило новый тип скриптора — нечто среднее между активистом и писателем. От активиста такой индивид 10 заимствует идеальный облик гражданина, а от писателя перенимает представление о том, что произведение письма есть акт творчества. Параллельно с тем, как происходил процесс подмены писателя интеллектуалом, в журналистике, в эссеистике происходил процесс рождения активистского письма, полностью 15 освободившегося от стиля и выступающего в роли профессионального языка, который предназначен для использования «на службе». Такое письмо изобилует оттенками. Никто не станет отрицать, что существует, например, письмо марки «Эспри» или письмо марки «Тан модерн». Общей чертой любых разновидностей интеллектуального письма является то, что язык 20 здесь перестает быть особой, привилегированной областью и стремится превратиться в наглядный опознавательный знак социального обязательства. Приобщиться к такому языку, обособившемуся под напором тех, которые на нем не говорят, значит выставить на 25 показ и подтвердить самый акт совершившегося выбора; письмо здесь превращается в своего рода подпись, которую мы ставим под коллективным заявлением, даже если не принимали никакого участия в его составлении. Освоить или, лучше сказать, присвоить то или иное письмо — значит сэкономить 30 на самих предпосылках сделанного нами выбора, это значит объявить, что причины такого выбора подразумеваются сами собой. Вот почему всякое интеллектуальное письмо является первым среди всех возможных «скачков интеллекта». Если письмо, 40 воплощающее абсолютную свободу, никогда не смо-

жет стать этикеткой моей личности и не сообщит ничего ни о моей истории, ни о моей свободе, то готовое письмо, которому я вверяюсь, есть не что иное, как общественное установление; оно обнаруживает и мое прошлое, и мой выбор, оно снабжает меня историей, выставляет напоказ мое положение, накладывает на меня социальные обязательства, освобождая от необходимости сообщать об этом. Более чем когда бы то ни было форма оказывается самодовлеющим объектом, опознавательным знаком коллективной и охраняемой собственности, и этот объект подобен сберегательному вкладу, он функционирует как экономический показатель, при помощи этого объекта индивид, занимающийся письмом, дает знать о своем обращении в известную веру, избавляясь при этом от труда объяснять историю своего обращения.

Двуличие всех видов современного интеллектуального письма усугубляется тем обстоятельством, что вопреки всем усилиям эпохи, в которую мы живем, Литературу так и не удалось уничтожить окончательно: она представляет собой манящий горизонт словесности. Интеллектуалы и поныне продолжают оставаться все теми же писателями, только не до конца сменившими кожу: и если только такой писатель не стремится сесть на мель и не хочет навеки превратиться в активиста, который больше не способен писать (а ведь с некоторыми так и случилось, почему они и были забыты), он не может не поддаться гипнозу всех предшествующих видов письма, которые Литература вручает ему как прекрасно сохранившийся, хотя и устаревший инструмент. Вот почему интеллектуальное письмо отличается такой неустойчивостью: мера его литературности оказывается мерой его бессилия, а политическим оно является лишь в силу неотвратимого стремления к ангажированности. Короче, речь вновь идет об этическом письме, в котором индивид, занимающийся письмом (отныне трудно решиться назвать его писателем), обретает успокоительный образ коллективного спасения.





Однако подобно тому как при современном состоянии Истории любое политическое письмо способно служить лишь подтверждению полицейской действительности, точно так же всякое интеллектуальное письмо может создать одну только «паралитературу», не решающуюся назваться собственным именем. Это значит, что тупик, свойственный обоим этим видам письма, безысходен; они приводят либо к пособничеству, либо к бессилию и, следовательно, — так или иначе — к отчуждению.

### III. Письмо романа

Между Романом и Историографией существовали тесные связи в ту самую эпоху, которая стала свидетельницей их наиболее пышного расцвета. Глубина этих связей, позволяющая одновременно понять и Бальзака, и Мишле, обусловлена тем, что каждый из них создавал свой автономный мир, имеющий собственное измерение и собственные границы, собственное время и собственное пространство, — мир со своими обитателями, предметами и мифами.

Сферическая замкнутость великих произведений XIX в. воплотилась в долгих, пространных повествованиях Романистов и Историков, — повествованиях, представлявших своего рода плоскость, на которую проецировался тот заверченный и внутренне связанный мир, чью вырождающуюся разновидность являл собою возникший в ту пору роман-фельетон со всеми его хитросплетениями. Между тем повествовательность не есть обязательный закон этого жанра. Ведь была же эпоха, способная помыслить роман в письмах, а в иную эпоху возможно существование Истории, пользующейся аналитическим приемом «разбора персонажа». Это значит, что Повествование как форма, связывающая Роман и Историографию, в целом оказывается именно продуктом выбора и выражением определенного исторического момента.

Простое прошедшее время (*le passé simple*), исчезнув из разговорного французского языка, остается

краеугольным камнем Повествования, сигнализируя о том, что мы находимся в сфере искусства; простое прошедшее время входит в ритуал Изящной Словесности. Его задача отныне не в том, чтобы просто выразить определенное действие в прошлом, а в том, чтобы свести действительность до размеров точки, выделить из бесконечного переплетения конкретно переживаемых человеком временных совокупностей вербальный акт в его чистом виде, отсеченный от экзистенциальных корней человеческого опыта и ориентированный на логические связи с другими действиями, процессами, с общим движением действительности: простое прошедшее время стремится поддержать иерархию в Царстве фактов. Благодаря его употреблению глагол незаметно включается в цепочку причинно-следственных отношений, входит в совокупность взаимозависимых и однонаправленных событий; это время подобно алгебраическому знаку, символизирующему определенную цель; выдавая временную последовательность явлений за их каузальное следование, оно тем самым вызывает к жизни разумное начало любого Повествования — его способность к развертыванию. Вот почему это время является идеальным инструментом при создании различных замкнутых миров; это искусственное время, свойственное космогониям, мифам, Историографиям и Романам. Его употребление предполагает существование сконструированного, отделанного и обособленного мира с осмысленными опорами, а отнюдь не разомкнутого мира произвола, хаоса и беспорядка. В простом прошедшем времени всегда проглядывает лик демиурга — бога или рассказчика; ведь поведать о мире как раз и значит изъяснить его — любую случайность представить как продукт определенных обстоятельств. Простое прошедшее время оказывается именно тем операциональным знаком, при помощи которого повествователь укладывает мозаичную действительность в тесное стерильное ложе слова, не имеющего ни плоти, ни объема, ни протяженности; единственная цель которого — скорейшим образом связать причи-





ны со следствиями. Когда историк утверждает, что герцог де Гиз умер 23 декабря 1588 г., а романист сообщает, что Маркиза вышла из дому в пять часов, то эти события возникают из абсолютно бесплотного прошлого; избавленные, от бытийной трепетности, они обладают устойчивостью и контурами алгебраической системы: они суть воспоминание, но воспоминание, исполненное пользы: его интерес несравненно важнее его длительности.

Итак, в конечном счете простое прошедшее время есть воплощение упорядоченности, а следовательно, простодушного оптимизма. Благодаря ему действительность не кажется ни таинственной, ни абсурдной, напротив, она становится понятной, почти родной; в любой данный момент длань создателя обнимает и удерживает ее в себе всю целиком; и действительность поддается нажиму этой длани. В глазах всех великих рассказчиков XIX в. мир может выглядеть возбуждающим страсти, но отнюдь не брошенным на произвол судьбы, ибо он представляет собой совокупность упорядоченных отношений; ибо явления действительности, будучи описанными, уже не могут бессмысленно громоздиться друг на друга, ибо тот, кто рассказывает об этом мире, властен отвергнуть мысль о непроницаемости и одиночестве составляющих его человеческих существований; ибо каждой своей фразой повествователь может свидетельствовать о способности людей к общению друг с другом и об иерархической упорядоченности их поступков; ибо — говоря короче — сами эти поступки могут быть без остатка сведены к выражающим их знакам.

Итак, повествовательное прошедшее время входит в систему безопасности Изящной Словесности. Воплощая саму идею упорядоченности, оно служит одним из тех многочисленных формальных соглашений, которые заключают между собой писатель и общество — ради оправдания писателя и во имя спокойствия общества. Простое прошедшее время *означивает* самый факт созданности произведения, иначе говоря, сигнализирует о нем и его заявляет. Даже под-



чиняясь целям самого мрачного реализма, оно продолжает вселять уверенность, заставляя слова выражать завершённые в себе, устойчивые, субстантивированные поступки. Повествование даёт вещам имена, ему неведом ужас, который внушает слово, рвущееся за свои собственные пределы: в результате действительность как бы ужимается, обретает привычные черты, укладывается в рамки стиля и не выходит за границы языка. В обществе, где сама форма слов указывает на смысл потребляемой продукции, Литература играет роль потребительской стоимости. Напротив, когда Повествование отвергает ради иных литературных жанров или когда внутри самой повествовательной литературы простое прошедшее время уступает место менее орнаментальным, более естественным, упругим и близким к разговорной речи формам (настоящему или сложному прошедшему [le passé composé] времени), тогда Литература превращается в хранилище самой плоти бытия, а не его внешних значений. Поступки, будучи отъяты от Истории, воссоединяются с конкретными человеческими личностями.

Теперь понятно, в чём польза и в чём неприемлемость простого прошедшего времени в Романах: это — ложь, выставляющая себя напоказ; простое прошедшее время очерчивает границы того, что следует считать правдоподобным, оно раскрывает область возможного и тут же указывает на его фальшивость. Общей целью Романа и повествовательной Историографии является объективация фактов: простое прошедшее время воплощает самый акт, при помощи которого общество овладевает своим прошлым и своими возможностями. Оно создаёт правдоподобный мир, немедленно заявляя о его иллюзорности; оно является высшим выражением диалектического процесса, протекающего в области формы, в ходе которого воображаемые факты сначала облачаются в одеяния истины, а затем — разоблаченной лжи. Все это следует поставить в связь с известным мифом об универсальности данного мира, свойственным буржуазному обществу, характерным продуктом которого является-





ся Роман: снабдить воображаемый мир формальным свидетельством о его реальности, в то же время сохранив за этим знаком двусмысленный характер двойственного объекта, — одновременно правдоподобно-го и ненастоящего, — вот операция, обычная для всего западного искусства, которое приравнивает настоящее к ненастоящему отнюдь не в силу своего агностицизма или поэтической неискренности, а в силу убеждения, что все настоящее несет в себе семя универсальности или, если угодно, некую сущность, способную оплодотворить — уже одним тем, что она производится в романе, — как жизнь других слоев общества, в различной степени отдаленных от данного, так и самый вымысел. Именно за счет такого приема восторжествовавшая в прошлом столетии буржуазия получила возможность считать созданные ею ценности как бы универсальными и переносить на совершенно разнородные слои общества все понятия собственной морали. Но в этом-то и заключается механизм мифотворчества, и потому-то Роман, а в пределах Романа — простое прошедшее время суть мифологические явления, и их прямое назначение перекрывается вторичной потребностью в дидактике или, лучше сказать, в педагогике, ибо задача состоит в том, чтобы преподать некую сущность, завернув ее в упаковочную обертку искусства. Чтобы понять значение простого прошедшего времени, достаточно сравнить искусство романа на Западе с такой, например, традицией в китайской культуре, где искусство понимается исключительно как совершенное подражание действительности; однако там не должно быть ничего, ни малейшего признака, который позволил бы отличить натуральный предмет от предмета искусственного: вот этот деревянный орех, лежащий предо мной, отнюдь не должен сообщать мне — помимо образа ореха — никакой информации, сигнализирующей о том мастерстве, с помощью которого он был изготовлен. Напротив, письмо Романа делает именно последнее. Его цель состоит в том, чтобы, надев маску, тут же указать на нее пальцем.

Двойственную функцию простого прошедшего времени можно обнаружить и в другом факте — в повествовании от третьего лица, свойственном Роману. Читатели, возможно, помнят роман, где вся хитрость заключалась в том, что убийца скрывался за местоимением первого лица. Читатель подозревал преступника в каждом сюжетном «он», но им был тот, кто говорил «я». Автор прекрасно знал, что «я» в романе обычно бывает свидетелем, а действующим лицом — «он». Почему? «Он» — это условно-типическая фигура любого романа; подобно повествовательному прошедшему времени, местоимение «он» сигнализирует сам факт наличия романа; отсутствие третьего лица означает, что автор либо не в состоянии создать роман, либо стремится его разрушить. Местоимение «он» формально удостоверяет, что перед нами миф; так вот, мы только что видели, что, по крайней мере на Западе, не существует искусства, которое не указывало бы пальцем на свою собственную маску. Вот почему третье лицо оказывает искусству романа ту же услугу, что и простое прошедшее время, — оно гарантирует его потребителям чувство безопасности, которое внушает вымысел правдоподобный, но непрерывно напоминающий о своей лживости.

Местоимение «я» отличается меньшей двойственностью, и потому романическое начало в нем ослаблено: употребление «я» может одновременно служить как наиболее простым — в тех случаях, когда повествование не вступает в пределы литературной условности (произведение Пруста, например, претендует лишь на роль введения в Литературу), — так и наиболее изощренным решением проблемы — когда «я» выходит за эти пределы и пытается разрушить условность, придавая повествованию интонации мнимодоверительной откровенности (таков хитроумный замысел некоторых произведений Жида). Равным образом и употребление местоимения «он» в романе приводит в действие две противоположные этические тенденции: будучи общепринятой условностью, третье лицо в романе прельщает как наиболее академичных и наи-





менее озабоченных судьбами Литературы писателей, так и тех, кто полагает, будто условность в конечном счете неизбежно придаст свежесть их творчеству. Однако в любом случае такая условность выступает как 5 знак соглашения, открыто заключенного между обществом и автором, но для автора она служит еще и средством представить действительность, как он сам того хочет. Условность, следовательно, выходит за рамки сугубо литературного опыта и оказывается актом че- 10 ловеческого поведения, который связывает творение либо с Историей, либо с человеческим существованием (экзистенцией).

У Бальзака, например, сама множественность персонажей, обозначаемых местоимением «он», вся сложная система почти бесплотных, но зато последовательных в своем поведении индивидов свидетельствует о существовании целого мира, первоосновой которого является История. «Он» у Бальзака — это не конечный продукт, который породило «я», претерпевшее ряд 20 трансформаций и возведенное в ранг всеобщности; это — первичный, исходный элемент романа, его материал, а не плод созидательного акта: бальзаковский роман не знает ни одной сюжетной истории, которая существовала бы помимо истории того или иного третьего лица. Третье лицо у Бальзака аналогично третьему лицу у Цезаря: оно придает поступкам алгебраическую форму, при которой роль экзистенциального начала оказывается ничтожной, а на первое место выдвигается логическая связность, определенность или 30 трагизм человеческих отношений. Однако — в противоположность или по крайней мере в отличие от бальзаковского мира — третье лицо способно выражать и экзистенциальный опыт. У многих современных писателей развитие истории индивида как бы совпадает с 35 последовательной сменой спрягаемых форм глагола: начав с «я» как с наиболее полного воплощения безымянности, автор как личность — по мере того как экзистенция отливается в форму конкретной судьбы, а монолог, обращенный к самому себе, превращается в 40 Роман — шаг за шагом завоевывает право доступа к

третьему лицу. Сам факт появления третьего лица пред-  
 ставляет тогда не как исходная точка Истории, а как ре-  
 зультат, увенчивающий известное усилие, благодаря  
 чему из интимного мира переживаний и душевных дви- 5  
 жений извлекается чистая, выраженная в знаках фор-  
 ма, которая, однако, — в силу сугубой условности и  
 хрупкости декораций, образованных третьим лицом, —  
 тут же и рушится. В этом отношении, безусловно, по-  
 казательна линия развития первых романов Жана Кей-  
 роля. Но если у классиков — а мы уже знаем, что в об- 10  
 ласти письма эпоха классицизма продлилась вплоть до  
 Флобера, — само неприятие биологической личности  
 свидетельствовало о водворении на ее место человека,  
 понятого как сущность, то у романистов, подобных  
 Кейролю, внедрение третьего лица — это плод плано- 15  
 мерного, победоносного наступления на плотную тень  
 экзистенциального «я»; вот почему Роман, взятый со  
 стороны его наиболее формальных признаков, предстает  
 как акт приобщения к социуму; он учреждает Лите-  
 ратуру. 20

Морис Бланшо заметил по поводу Кафки, что раз-  
 витие безличного повествования (укажем в связи с  
 этим термином, что «третье лицо» во всех случаях есть  
 не что иное, как не-лицо, как отрицательная степень 25  
 лица) — это процесс, отвечающий самой сущности  
 языка, ибо последний по своей природе тяготеет к са-  
 моразрушению. Теперь понятно, почему местоимение  
 «он» возникает как плод победы над «я» в той мере, в  
 какой третье лицо одновременно воплощает и идею 30  
 литературности, и идею отсутствия. Однако эта по-  
 беда непрестанно подрывается изнутри: условно-ли-  
 тературное третье лицо, призванное уничтожить лич-  
 ность, тем не менее в любой момент способно придать  
 ей неожиданную полноту. Литература подобна фос- 35  
 фору: ярче всего она горит тогда, когда готова сто-  
 реть окончательно. Однако, с другой стороны, коль  
 скоро Литература, и в особенности Роман, — это акт,  
 с необходимостью требующий временной длительности,  
 то, значит, в конечном счете Романа, полностью 40  
 свободного от ига Изящной Словесности, существо-





вать не может. Вот почему третье лицо в Романе — это один из самых навязчивых признаков той трагедии письма, которая родилась еще в прошлом столетии, когда под давлением Истории Литература и общество, ее потребляющее, оказались разобщены. Между третьим лицом у Бальзака и третьим лицом у Флобера пролегает целая эпоха (эпоха 1848): у Бальзака царит История, зрелище которой хотя и сурово, но зато отличается внутренней последовательностью и твердой определенностью; это само торжество упорядоченности; у Флобера же царит искусство, которое, дабы обмануть свою собственную нечистую совесть, либо нарочито утрирует условные приемы литературного письма, либо же стремится к их безудержному разрушению. Наша современность начинается с поисков Невозможной Литературы.

Итак, мы обнаруживаем в Романе тот — разрушительный и созидательный одновременно — механизм, который характерен для всего современного искусства. Объектом разрушения является длительность — эта невыразимая связующая нить существования: самый акт упорядочения (идет ли речь о поэтическом континууме, о знаках романа, об ужасе поэтического слова или о правдоподобии слова в романе) есть акт предумышленного убийства. Однако в конце концов длительность вновь подчиняет себе писателя, ибо процесс отрицания, будучи развернут во времени, оборачивается созданием позитивного искусства — той самой упорядоченности, которая как раз и подлежит разрушению. Вот почему наиболее выдающиеся произведения современности, словно выдерживая некую магическую паузу, стараются как можно дольше задержаться на пороге Литературы, застыв в состоянии неустойчивого равновесия, когда жизнь уже явлена, уже развернута перед нами во всей плоти, но еще не раздавлена грузом увенчивающих и упорядочивающих ее знаков: таково, например, первое лицо у Пруста, чье творчество от начала и до конца есть неуклонный, хотя и неуклонно откладываемый, порыв к Литературе. Таков и Жан Кейроль. Он сознательно приходит к

Роману как к последнему пределу одинокого монолога, — как будто литературный акт, двойственный по самой своей сути, лишь тогда закончится произведением, одобряемым обществом, когда будет наконец разорвана экзистенциальная упругость всякой длительности, лишенной до того всякого смысла.

Роман — это воплощенная Смерть; жизни он придает облик судьбы, воспоминание превращает в утилитарный акт, а длительность — во время, обладающее направленностью и осмысленностью. Однако подобная трансформация способна совершиться лишь под взглядом общества. Именно общество освящает Роман (то есть совокупность известных знаков) в качестве трансцендентного образования и сюжетно организованной длительности. Итак, распознать пакт, который с торжественностью, характерной для искусства, связывает писателя и общество, можно благодаря тому, что сами цели этого пакта с очевидностью проглядывают в знаках романа. Употребление простого прошедшего времени и третьего лица в Романах — вот тот неотвратимый жест, которым писатель указывает на надетую им маску. Вся Литература имеет право сказать о себе: *Larvatus prodeo* «Я шествую, указывая пальцем на свою собственную маску». Будь то жестокая практика поэта, решившегося на самый серьезный из возможных разрывов — разрыв с социальным языком, или же правдоподобная ложь романиста — в любом случае для того, чтобы естественность их переживания смогла обрести плоть и превратиться в предмет потребления, она нуждается в искусственных, причем нарочито искусственных, знаках. Продуктом, а в конечном счете и источником такой двойственности как раз и является письмо. Этот особый язык, пользуясь которым писатель приобретает блистательное положение, хотя и попадает при этом под постоянный надзор, выдает его (незаметное на первых порах) рабское положение (что связано со всякой ответственностью). Будучи поначалу свободным, письмо под конец превращается в цепь, приковывающую писателя к Истории, которая, в свою очередь, сама опутана кандалами



ми. Общество метит писателя совершенно отчетливыми знаками, свидетельствующими о его причастности к искусству, для того, чтобы как можно вернее вовлечь его в круг собственного отчуждения.

#### IV. Существует ли поэтическое письмо?

В классическую эпоху проза и поэзия были подобны математическим величинам, разница между ними поддавалась измерению; они были удалены друг от друга не больше и не меньше, чем два различных числа — сопоставимых друг с другом, однако неодинаковых именно в силу своих количественных различий. Если минимальную речь, наиболее экономный способ передачи мысли, назвать прозой, а некоторые специфические — пусть бесполезные, но зато обладающие декоративной функцией — языковые атрибуты, такие как метр, рифма или свод общепринятых образов, обозначить буквами *a*, *b*, *c*, то на поверхности вся совокупность слов уложится в систему из двух уравнений г-на Журдена:

$$\text{Поэзия} = \text{Проза} + a + b + c,$$

$$\text{Проза} = \text{Поэзия} - a - b - c.$$

Отсюда с очевидностью следует, что Поэзия всегда отличается от Прозы. Однако это не сущностное, а количественное отличие. Оно, следовательно, не посягает на классическую догму о единстве языка. Речевые обороты по-разному дозировались в зависимости от социальной ситуации, в одном случае было принято говорить на языке прозы или красноречия, в другом — на языке поэзии или прециозности, как будто существовал целый светский требник *выразительных средств*, но при этом повсюду сохранялся один и тот же язык, воплощавший вековые категории разума. Классическая поэзия воспринималась лишь как украшенный орнаментами вариант прозы, как продукт определенного *искусства* (то есть техники), но не как иной язык или плод особого мироощущения. Всякая поэзия оказывалась в этом случае аналогом — деко-





ративным, аллюзивным или отягощенным — некоей виртуальной прозы, которая, как сущность и как потенциальная сила, лежит в глубине любого способа словесного выражения. В классическую эпоху слово «поэтическое» не обозначало ни особого диапазона, ни особой оплотненности человеческих переживаний, ни особых внутренних сцеплений, вообще никакого замкнутого, особого мира. Оно подразумевало лишь известный способ словесной техники, позволявший «выражаться» в соответствии с более изящными, а значит, и более социальными правилами, нежели те, которые используются в обычной беседе, иными словами, позволявший облечь внутреннюю мысль — в полном вооружении вышедшую из недр Разума — в ее внешнюю форму — слово, социализированное уже в силу того, что его условный характер был очевиден.

Известно, что в современной поэзии (той, которая восходит не к Бодлеру, а к Рембо) от этой структуры не осталось ничего, если не считать, что она сохранила, перестроив традиционные нормы, формальные требования классической поэзии: отныне поэты начинают утверждать собственное слово в качестве самодовлеющей Природы, одновременно охватывающей как функцию, так и структуру языка. Поэзия перестает быть декоративно-орнаментальной или подвергнутой ограничениям Прозой. Она приобретает качество, не сводимое ни к чему иному, утрачивает черты наследственности. Отныне она — не атрибут, а сущность и, следовательно, может отказаться от всяких опознавательных знаков, ибо ее природа заключена в ней самой и не нуждается во внешнем обнаружении своей сути: поэтический и прозаический языки настолько отдалились друг от друга, что способны обойтись без знаков своей взаимной самостоятельности.

Более того, предполагаемое соотношение мысли и языка оказалось теперь перевернутым: в классическом искусстве некая вполне готовая мысль разрешается словом, которое ее «выражает» и «передает». Классическая мысль лишена длительности, а в классической поэзии есть лишь такая длительность, кото-





рая необходима для технического построения высказывания. Напротив, в современной поэзии слова создают своего рода формальный континуум, мало-помалу выделяющий из себя некие оплотненные интеллектуальные или эмоциональные образования, невозможные без этих слов; время развертывания речи оказывается здесь сгущенным временем, вмещающим более одухотворенный процесс вызревания «мысли», которая — перебирая множество слов — понемногу нащупывает, находит сама себя. Эта словесная игра случая в речевой цепи, увенчанная зрелым плодом состоявшегося значения, предполагает, следовательно, особое поэтическое время, но это — не время, затраченное на «изготовление» произведения, а время возможного приключения, время встречи известных знаков с известными целями. Современная Поэзия противостоит классическому искусству в силу различий, охватывающих всю структуру языка, так что точкой соприкосновения между обеими поэзиями оказывается лишь их одинаковая социологическая цель.

Строение классического языка (Проза и Поэзия) имеет реляционную природу: сами слова здесь несравненно менее важны, чем отношения между ними. Ни одно слово не обладает здесь собственной плотью, они служат не столько знаками вещей, сколько связующими нитями. Каждое слово, будучи изреченным, отнюдь не стремится погрузить нас во внутренний мир, связанный с его внешним обликом, но немедленно начинает тянуться к другим словам, так что на поверхности возникает связанная цепочка интенций. Возможно, реляционную природу классической прозы и поэзии позволит уяснить сравнение с языком математики. Известно, что в математическом письме, где каждой числовой величине соответствует определенный знак, сами отношения, связывающие эти величины, также изображаются при помощи знаков математического действия, знаков равенства или неравенства; можно сказать, что развертывание математического континуума происходит в результате эксплицитного чтения этих знаков-связок. Классическая речь приводится в

движение сходным образом, хотя, разумеется, подчиняется при этом менее строгим правилам: «слова», составляющие эту речь, нейтрализованные, абстрагированные под давлением суровой традиции, поглотившей их свежесть, чуждаются любой звуковой или семантической неожиданности, которая позволила бы в одной точке сгустить аромат языка, прервать продуманное движение речи вперед ради внезапного наслаждения, доставляемого данным отдельным словом. Континуум классической речи — это последовательность элементов одинаковой плотности, подверженных ровному эмоциональному напору, когда пресекается любая попытка создать индивидуальное и как бы впервые рождающееся значение. Сама поэтическая лексика — это лексика, определяемая привычным употреблением слов, а не созидательным актом: своеобразии здесь свойственно метафорике в целом, а не отдельным метафорам, тут правит обычай, а не творческое начало. Вот почему задача поэта-классика состоит не в том, чтобы искать новые, все более плотные и яркие слова, а в том, чтобы располагать их в соответствии с традиционными требованиями, совершенствовать симметрию и точность связей, укладывать, ужимать мысль строго до размеров стихотворного метра. Блеск классического ума проявляется тогда, когда дело доходит до отношений между словами, а не до самих слов: это искусство выражения, а не искусство изобретения. В отличие от позднейшей эпохи, когда слова, словно поддавшись неистовому, внезапному порыву гордыни, стали раскрывать всю глубину и неповторимость индивидуального человеческого опыта, в классической поэзии они выстраиваются на поверхности, подчиняясь требованиям изящной, декоративной упорядоченности. Нас чарует их сочетание, а не их собственная сила или красота.

Конечно, классическая речь не достигает функционального совершенства, свойственного математическим построениям: отношения выражены здесь не при помощи специальных знаков, а только побочными средствами формы и композиции. Реляционная при-





рода классической речи проявляется в том, что сами слова отступают на второй план, а на первый выходит их линейная упорядоченность; изнашиваясь в тесном контексте всегда одних и тех же отношений, слова классического языка тяготеют к тому, чтобы превратиться в элементы некоей алгебраической системы: риторическая фигура, клише оказываются потенциальными инструментами связи; они утрачивают свою собственную плотность ради того, чтобы занять более прочное место внутри речевой последовательности; подобно химическим элементам, они обладают свойством валентности и образуют языковое пространство, насыщенное симметричными связями, пересечениями и узлами, из которых — не имея времени задержаться и удивиться отдельному слову — вырастают все новые и новые смысловые интенции. Едва успев передать собственный смысл, любой элемент классической речи превращается в своеобразный проводник или анонс, передающий все дальше и дальше иной смысл, который стремится не укорениться в глубинах отдельного слова, а пронизать собою весь акт понимания, т. е. акт коммуникации в целом.

Расшатывание, которому Гюго попытался подвергнуть александрийский стих — наиболее реляционный из всех стихотворных метров, — в зародыше таило все будущее современной поэзии, ибо речь шла о том, чтобы, уничтожив реляционную интенциональность речи, поставить на ее место взрывчатую силу отдельных слов. Действительно, современная поэзия — в той мере, в какой она противостоит классической поэзии, равно как и всякой прозе, подрывает стихийную функциональность языка и оставляет в неприкосновенности только его лексические основы. В реляционных отношениях она сохраняет лишь само их движение, их музыкальность, но не истину, которую они в себе заключали. От отношений остается одна только пустая оболочка, и высоко над их горизонтом вспыхивает сияние отдельного Слова; грамматика лишается своей особой цели, превращается в просодию, это не более чем модуляция, дпящаяся лишь затем, чтобы явить

Слово. Строго говоря, отношения здесь не распадаются, они просто приобретают сходство с зарезервированными, но никем не занятыми местами, это пародия на связи, и такое отсутствие необходимо, чтобы Слово, во всей своей насыщенности, смогло вырваться за пределы волшебного, но бесплотного мира реляционности и зазвучать подобно гулу или бездонному знаку, подобно голосу «ярости и тайны».

В классическом языке именно поток отношений влечет за собой Слово и уносит его вслед за убегающим впереди смыслом; в современной же поэзии эти отношения возникают как продолжение Слова; Слово — это их «родной дом», оно — корень, глубоко сидящий в самой просодии слышимых, но незримых функций. Синтаксические связи обладают завораживающей силой, но питает их все же Слово, явление которого потрясает, подобно неожиданно открывшейся истине. Назвать эту истину поэтической — значит признать, что поэтическое Слово не может быть лживым, потому что оно всеобъемлюще; в нем сияет безграничная свобода, готовая озарить все множество зыбких потенциальных синтаксических связей. Когда незыблемые связи распадаются, в Слове остается одно лишь вертикальное измерение, оно уподобляется опоре, колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов и отголосков: такое слово похоже на выпрямившийся во весь рост знак. Поэтическое слово превращается в акт, лишенный ближайшего прошлого и окружающего контекста, но зато в нем сгущена память обо всех породивших его корнях. Под каждым Словом современной поэзии залегают своего рода геологические пласты экзистенциальности, целиком содержащие все нерасторжимое богатство Имени, а не его выборочные значения — как в прозе или в классической поэзии. Отныне ни одно Слово уже не задано *наперед* в силу одной лишь общей целенаправленности социализированного дискурса. Потребитель поэзии, лишившись путеводных нитей в мире избирательных реляционных связей, сталкивается со Словом





лицом к лицу, оно вырастает перед ним как некая абсолютная величина со всеми скрытыми в ней возможностями. Такое Слово энциклопедично, оно разом содержит в себе все свои значения, тогда как реляционный дискурс заставляет его выбирать одно из них. Оно, следовательно, осуществляет то, что возможно лишь в словаре или в поэзии, т. е. там, где имя способно жить независимо от артикля, где оно приведено к своего рода нулевой степени и чревато всеми своими прошлыми и будущими конкретизациями. Такое слово выступает в своей родовой, категориальной форме. Вот почему каждое поэтическое слово — это всегда неожиданность, это ящик Пандоры, из которого выскальзывают все потенциальные возможности языка; подобное слово творят и вкушают с особым любопытством, как священное лакомство. Этот голод по Слову, которым томится вся современная Поэзия, придает поэтической речи устрашающий, нечеловеческий облик. Зияющие темнотой провалы чередуются в ней со вспышками света, недомолвки соседствуют с перенасыщенными смыслом знаками; в такой поэзии отсутствует устойчивая, предсказуемая целенаправленность, и благодаря этому она настолько противостоит социальной функции языка, что уже само употребление речи, распавшейся на отдельные слова, открывает дорогу любым значениям возможных миров.

Что значит рациональное устройство классического языка, как не то, что сама Природа представлялась в ту эпоху единой и постижимой, что в ней не было ничего невыразившегося или неясного, что она до конца укладывалась в категории языка? Классический язык всегда сводился к своей убеждающей функции, он домогался диалога, он создавал мир, где люди не были одиноки, где над словом не тяготел чудовищный груз вещей, где всякая речь оказывалась формой встречи с другим человеком. Классический язык нес в себе ощущение блаженной безопасности, потому что его природа была непосредственно социальной. Не было ни одного классического жанра, ни одного классического текста, который не предполагал бы коллективного потребления, прои-

сходящего как бы в атмосфере общения и беседы. Классическое искусство литературы было объектом, циркулировавшим между лицами, принадлежавшими к одному классу, оно было продуктом, предназначенным для устной передачи и для потребления, регулируемого обстоятельствами светского общения: вопреки своей строгой кодификации, классический язык, по самому своему существу, был языком разговорным.

Напротив, современная поэзия, как мы видели, разрушает реляционные связи языка и превращает дискурс в совокупность Остановленных в движении слов. А это означает переворот в пони-Мании Природы. Распад нового поэтического языка на отдельные слова влечет за собой разложение Природы на изолированные элементы, так что Природа начинает открываться только отдельными кусками. Когда языковые функции отступают на задний план, погружая во мрак все связующие отношения действительности, тогда на почетное место выдвигается объект как таковой: современная поэзия — это объективная поэзия. Природа здесь превращается в разорванную совокупность одиноких и зловещих предметов, ибо связи между ними имеют лишь потенциальный характер; никто не подбирает для этих предметов привилегированного смысла, не подыскивает им употребления или использования, не устанавливает среди них иерархических отношений, никто не наделяет их значением, свойственным мыслительному акту или практике человека, а значит, в конечном счете и не наделяет человеческой теплотой. Ослепительная вспышка поэтического слова утверждает объект как абсолют; Природа превращается в последовательность вертикальных линий, а предметы со всеми своими возможностями вдруг поднимаются в рост: как одинокие вехи высятся они в опустошенном и потому жутком мире. Эти слова-объекты, лишенные всяких связей, но наделенные неистовой взрывчатой силой, слова, сотрясаемые чисто механической дрожью, которая таинственным образом передается соседнему слову, но тут же и глохнет, — эти поэтические слова не признают человека: наша современность не знает понятия поэти-





ческого гуманизма: эта вздыбившаяся речь способна наводить только ужас, ибо ее цель не в том, чтобы связать человека с другими людьми, а в том, чтобы явить ему самые обезчелоченные образы Природы — в виде  
 5 небес, ада, святости, детства, безумия, наготы материального мира и т. п.

С этого момента становится затруднительным говорить о существовании поэтического письма, поскольку дело идет о таком языке, чье неистовое стремление к обособленности разрушает любую возможную  
 10 этическую установку. Словесный жест как воплощенный демиург стремится здесь изменить самый лик Природы; он не выражает нравственной позиции, но оказывается актом принуждения. Таков по крайней  
 15 мере язык тех современных поэтов, которые доводят свой замысел до логического конца и приемлют Поэзию не как интеллектуальное упражнение, выражение своего душевного состояния или точки зрения на мир, а как воплощение мечты о торжестве невиданно-  
 20 го по своей свежести языка. Применительно к этим поэтам столь же бесполезно говорить о письме, как и о поэтическом чувстве. Современная Поэзия в ее наиболее чистых проявлениях — например, поэзия Рене Шара — лишена той многозначительности тона, того  
 25 *ореола* изысканности, которые, действительно, создают поэтическое письмо и которые принято называть поэтическим чувством. Ничто не мешает говорить о поэтическом письме применительно к классикам и их эпигонам или даже применительно к поэтической прозе и духе «Яств земных» А. Жида, где Поэзия поистине является известной языковой этикой. В обоих случаях письмо растворяет в себе стиль. Можно вообразить, как нелегко было людям XVII столетия установить *отчетливую*, и в первую очередь — поэтическую, *разницу между Расином и Прадоном*, подобно тому как нынешнему читателю столь же трудно судить о тех современных поэтах, которые пользуются одним и тем же — однообразным и расплывчатым — письмом, ибо Поэзия для них — это своеобразная *атмосфера*, а именно, по самому своему существу,  
 40



некое условное использование языка. Однако с того момента, как поэтический язык решительно пересматривает саму Природу — причем делает это в силу одних только особенностей своей структуры, не принимая во внимание содержания дискурса и не задерживаясь на его идеологической роли, — с этого момента письмо перестает существовать; остаются одни только стили; именно они позволяют человеку решительно повернуться лицом к объективному миру, не заслоненному образами, которые создаются в ходе 10  
Истории и социального общения.

## Часть вторая

### I. Триумф и крах буржуазного письма

В предклассической Литературе есть видимость разнообразия различных видов письма; однако если поставить эту языковую проблему не в эстетическом, 20  
а в структурном плане, то это разнообразие представится гораздо менее значительным. В эстетическом отношении период XVI — начала XVII в. являет собой картину более или менее свободного процветания различных литературных языков, ибо в ту пору люди еще 25  
были поглощены познанием Природы, а не тем, чтобы выразить свою собственную человеческую сущность. Ограничившись типическими примерами, можно сказать, что для энциклопедического письма Рабле и прециозного письма Корнеля в равной мере был 30  
характерен такой язык, в котором орнаментальность еще не приобрела черт обрядовости, продолжая оставаться способом постижения мира во всей его необъятности. Именно это обстоятельство придавало классическому письму множество оттенков и вы- 35  
зывало в нем чувство упоения собственной свободой. Для читателя Нового времени это ощущение разнообразия оказывается тем более сильным, что язык, похоже, все еще продолжал примериваться к различным 40  
возможностям, заложенным в неустоявшихся линг-





вистических структурах, и не осознал окончательно дух своего синтаксиса и законы расширения своего словарного запаса. Возвращаясь к проведенному нами различию между «языком» и «письмом», можно сказать, что примерно до 1650 г. Французская Литература еще не разрешила проблематику языка, а потому не знала и такого явления, как письмо. Действительно, до тех пор, пока язык колеблется относительно своей собственной структуры, появление какой бы то ни было языковой морали остается невозможным; письмо рождается лишь тогда, когда язык, сформировавшись в национальных масштабах, превращается в своего рода определение через отрицательные признаки, в границу, отделяющую дозволенное от недозволенного, и уже больше не задумывается о происхождении или обоснованности своих запретов. Создав представление о вневременном разумном основании языка, о «рациоязыке», грамматисты классической эпохи тем самым избавили французов от любых лингвистических проблем, и этот очищенный язык как раз и стал письмом, иначе говоря, языковой ценностью, которая немедленно была объявлена универсальной как бы в противовес случайностям исторических обстоятельств.

Разнообразие «жанров» и движение стилей в пределах классических догм суть эстетические, а не структурные явления; они не должны вызывать иллюзии: в течение всего периода борьбы буржуазной идеологии за власть, а затем и ее триумфа французское общество располагало единым и единственным письмом — инструментальным и орнаментальным одновременно. Инструментальным это письмо было потому, что форма считалась подчиненной содержанию, подобно тому как алгебраические формулы подчинены осуществлению операциональных действий. Орнаментальным же оно было потому, что этот инструмент украшали узоры, не имеющие отношения к его функции и без всякого стеснения заимствуемые из арсенала Традиции. Иными словами, буржуазному письму, которым пользовались самые разные писатели, было неизвестно отвращение к унаследованным формам, ибо оно слу-

жило лишь удачной декорацией, на фоне которой вы-  
 сился мыслительный акт. Разумеется, писателям-клас-  
 сикам также была знакома проблематика формы, но  
 о многообразии или смысле различных видов письма,  
 и тем более — о языковой структуре, спор никогда не 5  
 заходил; обсуждалась только риторика, иначе гово-  
 ря, строй речевых высказываний, рассматриваемых с  
 точки зрения их убедительной силы. Таким образом,  
 единообразие буржуазного письма уравнивалось  
 разнообразием риторик; напротив, к середине XIX в., 10  
 т. е. именно тогда, когда к трактатам по риторике был  
 утрачен интерес, утратило свою универсальность и  
 классическое письмо, а на смену ему родились совре-  
 менные типы письма.

Классическое письмо было, несомненно, письмом 15  
 классовым. Возникнув в XVII в. в рамках группы, не-  
 посредственно державшейся вблизи власти, являясь  
 продуктом догматического декретирования, быстро  
 избавившись от всех грамматических средств, которые  
 породила спонтанная речь человека из народа, 20  
 и, напротив, нацелившись на установление твердых  
 определений) буржуазное письмо — не без цинизма,  
 обычного для первых политических побед, — понача-  
 лу изображало себя как язык немногочисленной эли-  
 ты и привилегированного класса. В 1647 г. Вожла 25  
 говорил о классическом письме как о явлении, суще-  
 ствующем фактически, а не по праву; ясность пока что  
 считалась особенностью только языка придворного  
 общества. Напротив, уже в 1660 г. — например, в грам-  
 матике Пор-Рояля — классический язык обрел черты 30  
 универсальности, а ясность была возведена в ранг  
 ценности. Между тем ясность — это сугубо риториче-  
 ский атрибут, она не является всеобщим свойством  
 языка, возможным якобы повсеместно и во все вре-  
 мена, но всего лишь идеальным придатком особого 35  
 типа речи, а именно такого, который подчинен устой-  
 чивой цели — оказать воздействие на адресата. Имен-  
 но потому, что буржуазия времен монархии и буржу-  
 азия послереволюционной эпохи, пользуясь одним и  
 тем же письмом, развили эссенциалистский миф о че- 40





ловеке, классическое письмо, единое и универсальное, забыло о трепетной энергии отдельных слов ради их линейной упорядоченности, когда даже самый мельчайший элемент оказывался продуктом *отбора*, т. е. решительного устранения всех потенциальных возможностей языка. Политическая авторитарность, догматическая власть Разума и единство классического языка — вот три различных проявления одной и той же исторической силы.

10 Поэтому вряд ли стоит удивляться, что Революция не внесла никаких перемен в буржуазное письмо и что разница между письмом Фенелона и письмом Мериме совершенно ничтожна. Дело в том, что сама буржуазная идеология просуществовала, не зная малейших трещин, вплоть до 1848 г.; и менее всего она  
15 была поколеблена в период Революции, которая дала в руки буржуазии политическую и социальную власть, но отнюдь не власть интеллектуальную, ибо последней она владела уже давным-давно. От Лакло и до Стен-  
20 даля буржуазное письмо — если не считать недолгого периода смуты — непрерывно возобновляло и продлеvalo свое существование. Что же касается революции романтизма, номинально претендовавшей на переворот в области формы, то она весьма благоразумно позаботилась о том, чтобы сохранить в неприкосновенности письмо, воплощавшее ее собственную идеологию. Смешав жанры и стили и тем самым сбросив излишний груз традиции, романтизм сумел сохранить главное в классическом письме — его инструмен-  
25 тальность; правда, этот инструмент становился слишком уж «заметным» (в частности, у Шатобриана), но все же его продолжали скромно использовать, оставаясь в полном неведении относительно того, что возможно личное, погруженное в одиночество слово.  
30 Один только Гюго сумел извлечь из непроницаемо плотных временных и пространственных измерений языка совершенно неповторимую тематику слова, которую невозможно уяснить в свете традиционной перспективы, но лишь в связи с изумляющими глубинами  
35 его собственной экзистенции. Один только Гюго, об-  
40

рушившись на классическое письмо всей тяжестью своего стиля, сумел подмять его и поставить на грань уничтожения. Вот почему всякое пренебрежение к Гюго свидетельствует о том, что перед нами все та же мифология формы, под сенью которой продолжает 5 скрываться письмо XVIII в. — свидетель пышных празднеств буржуазии, и поныне все еще диктующее нормы добротного французского языка — языка замкнутого, изолированного от общества благодаря самой плотности литературного мифа. Это священное пись- 10 мо, которое без разбора продолжают использовать самые различные писатели — то как свод непреложных законов, то как источник гурманских удовольствий, подобно сокровищнице, где хранится таинственная, чудесная святыня, имя которой — 15 Французская Литература.

Примерно около 1850 г. произошли и совпали три новых великих исторических события: демографический взрыв в Европе; переход от текстильной промышленности к металлургической индустрии, ознаменовавший рождение современного капитализма, и, наконец, последовавший за июньскими днями 1848 г. раскол французского общества на три враждующих класса, иными словами — бесповоротное крушение 20 всех либеральных иллюзий. Эти обстоятельства поставили буржуазию в новое историческое положение. До той поры мерой и неоспоримым воплощением всякой универсальности продолжала оставаться сама буржуазная идеология; буржуазный писатель, являясь единственным судьей всех человеческих бед, не встречая 25 на своем пути ни одного человека, который мог бы со стороны взглянуть на него самого, не испытывал никакого разлада между своим социальным положением и своим интеллектуальным призванием. Теперь же эта идеология превратилась в одну из многих возможных; универсальность ускользнула от нее; преодолеть сама себя она может отныне лишь путем самоосуждения. Писатель становится жертвой раздвоения, ибо 30 появляется зазор между его сознанием и его социальной судьбой. Так рождается трагедия Литературы. 40





С этого-то момента и начинают множиться различные виды письма. Отныне выбор любого из них — изысканного, популистского, нейтрального, разговорного — превращается в основополагающий акт, посредством которого писатель принимает или отвергает свое буржуазное положение. Каждое из них оказывается попыткой разрешить Орфееву проблему Современной Формы — проблему писателей без Литературы. Вот уже в течение ста лет такие писатели, как Флобер, Малларме, Рембо, Гонкуры, сюрреалисты, Кено, Сартр, Бланшо или Камю, пытались наметить пути интеграции, разрушения или восстановления в правах литературного языка; однако ставкой здесь служат не приключения формы, не успех риторики или смелое обновление и изыски словаря. Всякий раз, когда писатель запечатлевает на бумаге ту или иную последовательность слов, под вопросом оказывается само существование Литературы; что наша современность позволяет разглядеть в присущей ей множественности типов письма, так это тупик ее собственной Истории.

## II. Стил как ремесло

«Форма стоит дорого», — ответил Валери, когда его спросили, почему он не публикует лекций, читанных им в Коллеж де Франс. Между тем на протяжении целой эпохи — эпохи триумфа буржуазного письма — цена формы почти что равнялась цене воплощенной в ней мысли; разумеется, в те времена тоже заботились о композиции формы, о ее благозвучии, и тем не менее форма была довольно-таки дешева, ибо писатель пользовался ею как готовым инструментом, механизмы которого, не подвергаясь искусству обновления, передавались от поколения к поколению в полной неприкосновенности; у формы не было хозяина; универсальность классического языка проистекала именно из того, что язык этот являлся всеобщим достоянием, а различалось только мышление писателей. Можно сказать, что на протяжении всего этого периода форма имела лишь потребительную стоимость.

Однако, как мы уже знаем, примерно к 1850 г. Литература очутилась перед необходимостью оправдать собственное существование: письмо принялось подыскивать себе различные алиби; и как раз потому, что письма коснулась тень подозрения, возникла целая группа писателей, которые попытались взять на себя ответственность за продолжение литературной традиции, поставив на место потребительной стоимости письма стоимость вложенного в него труда. Они решили спасти письмо не ради его предназначения, а ради труда, которого оно стоило. Тогда-то и начал складываться образ писателя-работника, запирающегося в своей легендарной башне, подобно ремесленнику в мастерской, и принимающегося отделывать, шлифовать, полировать, оправлять форму совершенно так же, как ювелир превращает данный ему материал в произведение искусства. Изюм дня в день, в полном одиночестве проводит он за этим занятием долгие часы, наполненные упорным трудом: такие писатели как Готье (пишущий на рассвете у себя в спальне), Жид (удобно устроившийся за своей конторкой), образуют своего рода ремесленный цех во Французской Словесности, где сама работа над формой есть знак принадлежности к корпорации. Стоимость труда, вложенного в произведение, отчасти заменяет ценность воплощенного в нем гения; в словах писателей, хвастающих своей долгой и трудной работой над формой, проглядывает известное кокетство; иногда даже самую лаконичность стиля (ведь обработать материал как раз и значит устранить в нем все лишнее) начинают воспринимать как признак тонкой изощренности, которая, однако, существенно различается от изощренности времен великой эпохи барокко (у Корнеля, например). Барочная прециозность возникла из необходимости познать Природу, а это требовало широчайшего использования всех ресурсов языка; изыск же новых писателей направлен на выработку аристократического литературного стиля и свидетельствует об историческом кризисе, разразившемся тогда, когда обнаружилось, что для оправдания условности устаревшего литературного языка уже недоста-





точно одних только эстетических доводов, иными словами, когда движение Истории привело к очевидному разладу между социальным призванием писателя и инструментом, доставшимся ему из арсенала Традиции.

- 5 С наибольшей последовательностью обосновал это ремесленническое письмо Флобер. До него буржуазную повседневность принято было воспринимать как нечто курьезное или экзотическое; в силу того, что буржуазная идеология сама себя полагала мерой универсальности, она утверждала существование идеальной человеческой природы и потому могла позволить себе в блаженной безмятежности созерцать поведение конкретного буржуа как зрелище, не имеющее никакого отношения к ее собственным принципам.
- 10 Флоберу же самый дух буржуазности представлялся неизлечимым недугом, который вселяется в писателя и поддается лечению только тогда, когда писатель с полной ясностью отдает себе в нем отчет; а это уже — признак трагического мироощущения. Столкновение
- 20 лицом к лицу с буржуазной Необходимостью, подчиняющей себе Фредерика Моро, Эмму Бовари, Бувару и Пекюше, потребовало искусства, также пронизанного необходимостью и вооруженного собственным Законом. Флобер создал нормативное письмо, патетичность которого — и в этом заключен парадокс — создается сугубо техническими средствами. С одной
- 25 стороны, он строит свое повествование как последовательное выявление различных сущностей, а не в феноменологическом порядке их явления (в отличие от
- 30 Пруста); глагольные времена он употребляет в соответствии с условными нормами, так что они выступают как *знаки* Литературности, по примеру того самого искусства, которое все время предупреждает о своей искусности и искусственности; он создает особый, письменный ритм, обладающий завораживающей силой и, в отличие от устного красноречия, затрагивающий шестое, сугубо литературное чувство создателей и потребителей Литературы. С другой стороны, эта кодификация литературного труда, совокупность
- 40 упражнений по выработке письма является, если угод-



но, проявлением некоей мудрости, но также и грустного чистосердечия, ибо искусство Флобера шествует, указывая пальцем на свою собственную маску. Эта григорианская кодификация литературного языка имела целью если и не примирить писателя со всеобщим порядком вещей, то по крайней мере возложить на него ответственность за создаваемую им форму; превратить письмо, полученное им от Истории, в искусство, т. е. в откровенную условность, в честный договор, позволяющий личности найти удобное место посреди чуждой для него природы. Писатель предлагает обществу искусство, не скрывающее своей искусности, выставляет на всеобщее обозрение его нормы, а взамен общество соглашается принять писателя в свое лоно. Так случилось с Бодлером, который попытался освятить восхитительный прозаизм своей поэзии авторитетом Готье, словно авторитетом самого божества *обработанной* формы; разумеется, эта обработанная не имела ничего общего с прагматизмом, свойственным буржуазной практике, и тем не менее она вписывалась в представление о повседневном труде, подпадала под контроль общества, усматривавшего в такой работе не столько идеал, к которому оно стремилось, сколько воплощение технических приемов своей деятельности. Коль скоро Литературу невозможно было победить изнутри, не лучше ли было признать ее открыто, приговорив писателя к литературной каторге, где он станет «трудиться на совесть»? Вот почему флоберизация письма оказалась неизбежным выкупом как для самых невзыскательных писателей, плативших его без размышлений, так и для наиболее требовательных из них, признававших тем самым безвыходность сложившегося положения вещей.

### III. Письмо и революция

Ремесленнический стиль породил особую разновидность письма, восходящую к Флоберу, но использованную натуралистической школой в своих соб-

<sup>4</sup> Барт Р.





5 ственных целях. Это письмо — письмо Мопассана, Золя, Доде, — которое можно назвать реалистиче-  
ским, представляет собой смесь формальных знаков  
Литературности (простое прошедшее время, косвен-  
ная речь, письменный ритм) со столь же формальными  
10 знаками реалистичности (заимствования из языка  
простонародья, крепкие словечки, провинциализмы  
и т. п.), так что трудно назвать более искусственное  
письмо, нежели то, которое притязало на наиболее  
15 верное изображение природы. Нет сомнения, что не-  
удача постигла натуралистов не только в области фор-  
мы, но и в области теории: условное представление о  
действительности характерно для натуралистической  
эстетики в той же мере, что и потребность в изготов-  
20 ленной форме. Парадокс в том, что обращение нату-  
ралистов к повседневным предметам не повлекло за  
собой соответствующего упрощения формы. Нейтральное  
письмо — это позднее явление, оно будет со-  
здано такими писателями, как Камю, лишь много вре-  
25 мени спустя после возникновения реализма, и не  
столько под воздействием эстетики ухода от действи-  
тельности, сколько в результате поисков письма, до-  
бившегося наконец-то безгрешности. Что же до  
реалистического письма, то оно весьма далеко от ней-  
тральности и, напротив, изобилует такими знаками,  
25 которые с исключительной впечатляющей силой ука-  
зывают на его изготовленность.

30 Так, претерпев деградацию, отказываясь от надеж-  
ды обрести словесную Природу, откровенно отрешен-  
ную от реальной действительности, но также и не по-  
мышляя об овладении (как это сделал Кено) языком  
социальной Природы, натуралистическая школа пара-  
доксальным образом произвела на свет механическое  
35 искусство, с невиданной дотоле откровенностью вы-  
ставлявшее напоказ условный характер литературы.  
Флоберовское письмо исподволь создавало какую-то  
колдовскую атмосферу, так что, читая Флобера, мы все  
еще словно бы рискуем затеряться посреди природы,  
40 наполненной звучанием множества отголосков, приро-  
ды, где знаки обладают не столько выражающей, сколь-

ко внушающей силой. Что до реалистического письма, то оно полностью лишено убеждающей способности и обречено исключительно на живописание — в полном согласии с дуалистической догмой, которая учит, что существует лишь одна-единственная оптимальная форма, способная «выразить» инертную, словно бездушный предмет, действительность, над которой писатель властен только благодаря тому мастерству, с которым он умеет подгонять друг к другу различные знаки.

Все эти авторы без стиля — Мопассан, Золя, Доде и их эпигоны — практиковали письмо, одновременно служившее им и убежищем, и средством демонстрации тех ремесленнических операций, которые, как они полагали, им удалось изгнать из эстетики, ставшей чисто пассивной. Известны высказывания Мопассана о важности работы над формой, известны и все наивные приемы Школы, с помощью которых та перedelывала естественные фразы во фразы искусственные, фразы, призванные заявить о собственной литературности; т. е. в данном случае — объявить цену, которую стоила работа над ними. Известно также, что стилистика Мопассана, увязывая мастерство с областью синтаксиса, оставляла лексику как материал, данный до Литературы. Хорошо писать — а это и становится отныне единственным признаком литературной принадлежности произведения — значит самым простодушным образом переставлять дополнения с их обычного места, «выделять» слова, полагая тем самым добиться «экспрессивного» ритма. Так вот, экспрессивность — это миф; экспрессивность на деле — это всего лишь условный образ экспрессивности.

Вот это-то условное письмо как раз и стало предметом постоянных восторгов со стороны школьной критики, для которой цена текста определялась зримостью той работы, которой он стоил. Но ведь нет ничего более впечатляющего, чем различные перестановки дополнений, аналогичные манипуляциям рабочего, подгоняющего на место тонкую деталь. Что восхищало школьную критику в письме Мопассана или 4\*





Доде, так это сами литературные знаки, отрешившиеся наконец от своего содержания и со всей прямою утверждавшие Литературу как явление, начисто лишённое связей с любыми иными языками; тем самым они как бы учреждали абсолютно идеальное понимание вещей. Занимая промежуточное положение между пролетариатом, полностью отлученным от всякой культуры, и интеллигенцией, уже успевшей усомниться в Литературе как таковой, средняя клиентура начальной и средней школы, т. е., вообще говоря, мелкая буржуазия, обрела в художественно-реалистическом письме (при помощи которого сочинялась добрая часть коммерческих романов) привилегированный образ Литературы, сплошь испещренной знаками собственной литературности. При таком положении дел роль писателя заключалась не столько в том, чтобы создать произведение, сколько в том, чтобы поставить потребителям литературу, которую те сумеют распознать даже на расстоянии.

Это мелкобуржуазное письмо было усвоено писателями-коммунистами, и причина в том, что в настоящее время художественные нормы пролетариата не могут не совпадать с художественными нормами мелкой буржуазии (что, кстати сказать, вполне соответствует марксистской доктрине); кроме того, сама догма социалистического реализма с необходимостью принуждает писателя пользоваться условным письмом, задача которого — явственно обозначить содержание, не способное донести себя без удостоверяющей его формы. Вот откуда возникает парадоксальная ситуация, при которой коммунистическое письмо громоздит самые аляповатые знаки собственной Литературности и отнюдь не пытается порвать с типично буржуазной (каковой по крайней мере она была в прошлом) формой; напротив, ему свойственна та же безоглядная забота о форме, что и мелкобуржуазному «искусству писать» (которое к тому же насаждается среди читателей-коммунистов редакторами, так и не преодолевшими уровень начальной школы).

Итак, французский социалистический реализм усвоил письмо реализма буржуазного, механически и без разбора используя все интенциональные знаки его «мастерства». Вот, к примеру, несколько строчек из романа Р. Гароди: «...его тело, склоненное над лино- 5 типом, в неудержимом порыве стремилось слиться с клавиатурой...; радость пела в его мышцах, и его пальцы, легкие и сильные, порхали, словно танцую...; от насыщенных сурьмой испарений кровь стучала в висках и вздувала жилы, отчего возрастали его возбуж- 10 дение, сила и гнев». Нетрудно заметить, что эти пассажи насквозь метафоричны, ибо читателю во что бы то ни стало нужно внушить, что они «хорошо написаны». Эти метафоры, пропитывающие едва ли не каж- 15 дое слово, — отнюдь не плод настроения, они не передают никаких индивидуальных переживаний, но выступают как литературные метки, маркирующие определенный тип языка, подобно тому, как на этикетке указывается цена товара.

«Печатать на машинке», «стучать» (о крови), «испытать счастье в первый раз» — таков наш реальный язык, но реализму подобный язык чужд. Чтобы творить Литературу, надлежит изъясняться так: «играть на клавиатуре линотипа», «жилы вздуваются», «то было первое мгновение в его жизни, когда его посетило счастье». Реалистическое письмо не чревато ничем, кроме прециозности. Гароди пишет: «После каждой строчки линотип своей изящной рукой приподнимал щепотку пританцовывающих матриц»; или: «От ласковых прикосновений его пальцев медные матрицы слегка вздра- 20 гивали, пробуждаясь, и с веселым перезвоном падали вниз, словно тренькающие капли дождя». Вот на этом-то жаргоне и говорят Катос и Магделон.

Следует, разумеется, принять во внимание фактор посредственности. Гароди крайне посредственен. При- 35 емы Андре Стиля куда тоньше, но и они не выходят за рамки правил, диктуемых художественно-реалистическим письмом. Метафора у Стиля — не более чем клише, практически полностью растворенное в реальном языке и служащее ненавязчивым знаком Литературно- 40





сти: «чистый, словно родниковая вода», «пергаментные от холода руки» и т. п.; здесь прециозность уходит из лексики в синтаксис; так что признаком Литературы, как и у Мопассана, становится искусственное расчленение фразы («d'une main, elle soulève les genoux, pliée en deux»). Этот насквозь условный язык способен представлять реальность лишь в заковыченном виде: А. Стиль пользуется просторечными словечками и нерядяшливыми оборотами в сочетании с сугубо литературным синтаксисом: «C'est vrai, il chachute drôlement, le vent». Или еще лучше: «En plein vent, bérets et casquettes secoués au-dessus des yeux, ils se regardent avec pas mal de curiosité» (разговорное «pas mal de» соседствует с абсолютным причастием, совершенно неупотребительным в обиходном языке). Особый разговор об Арагоне; у него совершенно другие корни; он любит добавлять в реалистическое описание немного красок, взятых в XVIII в., слегка смешивая Лакло и Золя.

Возможно, в этом исполненном благоразумия письме революционеров сквозит ощущение некоего бессилия, неспособности уже сейчас создать свободное письмо как таковое. Возможно также, что скомпрометированность буржуазного письма дано чувствовать лишь самим буржуазным писателям: крушение литературного письма оказалось фактом сознания, а вовсе не революционным деянием. Известно, что сталинская идеология устраивает террор против любой, даже самой революционной проблематики, в особенности против последней, коль скоро с точки зрения сталинизма буржуазное письмо в конечном счете представляет меньшую опасность, нежели процесс над ним. Вот почему писатели-коммунисты — единственные, кто ничтоже сумняшеся продолжает поддерживать буржуазное письмо, заклеянное самими буржуазными писателями уже давным-давно — тогда, когда они почувствовали, что попали в тенета собственной идеологии, а это случилось в те времена, когда действительность подтвердила правоту марксизма.

#### IV. Письмо и молчание

Составляя часть буржуазной вотчины, ремесленное письмо не могло нарушить никакого порядка; не участвуя в иных битвах, писатель был предан единственной страсти, оправдывавшей все его существование, — созиданию формы.

Отказываясь высвободить некий новый литературный язык, он мог зато поднять в цене язык старый, насытить его всевозможными интенциями, красотами, изысканными выражениями, архаизмами, он мог создать пышное, хотя и обреченное на смерть слово. Это великое традиционное письмо, письмо Жида, Валери, Монтерлана и даже Бретона, означало, что форма, во всей ее весомости и несравненном великолепии деяний, есть ценность, не подвластная Истории, наподобие ритуального языка священнослужителей.

Находились писатели, полагавшие, что избавиться от этого сакрального письма можно лишь путем его разрушения; они принялись подрывать литературный язык, вновь и вновь взламывать скорлупу оживающих штампов, привычек, всего формального прошлого писателя; свергнув форму в полнейший хаос, оставив на ее месте словесную пустыню, они надеялись обнаружить явление, полностью лишенное Истории, обрести новый, пахнущий свежестью язык. Однако подобного рода пертурбации в конце концов прокладывают свои собственные наезженные колеи и вырабатывают собственные законы. Изящная Словесность угрожает любому языку, который не основан на прямом воспроизведении социальной речи. Процесс разложения языка, все более и более усугубляющий его беспорядочность, способен привести лишь к молчанию письма. Аграфия, к которой пришел Рембо или некоторые сюрреалисты (почему они и канули в забвение), т. е. потрясающее зрелище самоуничтожения Литературы, учит, что у некоторых писателей язык, этот исходный и конечный пункт литературного мифа, в конце концов восстанавливает все те формы, от которых он стремился изба-





виться, что не существует письма, способного навсегда сохранить свою революционность, и что всякое молчание формы не будет обманом лишь тогда, когда писатель обречет себя на абсолютную немоту. Личность 5 Малларме — с его гамлетовским отношением к письму — прекрасно воплощает тот неустойчивый момент в Истории, когда литературный язык продолжал цепляться за жизнь лишь затем, чтобы лучше воспеть неизбежность собственной смерти. Аграфия печатного 10 слова у Малларме имела целью — создать вокруг разреженных вокабул зону пустоты, в которой гложет звучание слова, избавленного от своих социальных и потому греховных связей. Вырвавшись из оболочки привычных штампов, освободившись из-под ига рефлексов писательской техники, каждое слово обретает 15 независимость от любых возможных контекстов; само появление такого слова подобно мгновенному, неповторимому событию, не отдающемуся ни малейшим эхом и тем самым утверждающему свое одиночество, а значит, и безгрешность. Это искусство есть искусство 20 самоубийства: само молчание превращается здесь в некое однородное поэтическое время, оно взрезает языковые слои и заставляет ощутить отдельное слово — но не как фрагмент криптограммы, а как вспышку света, зияющую пустоту или как истину, заключенную в 25 смерти и в свободе. (Известно, сколь многим мы обязаны Морису Бланшо в разработке этой гипотезы о Малларме как об убийце языка.) Язык Малларме — это язык самого Орфея, который может спасти любимое существо, лишь отказавшись от него, и тем не менее не удерживается и слегка оборачивается назад; язык Малларме — это язык Литературы, приведенной наконец к порогу Земли Обетованной, т. е. к порогу мира без Литературы, хотя свидетельствовать об этом мире могут 30 все же один только писатели.

Но вот другой способ освободить литературное слово: он состоит в создании белого письма, избавленного от ига открыто выраженной языковой упорядоченности. Лингвистическое сопоставление, возможно, 40 позволит разъяснить суть этого нового явления: как



известно, некоторые лингвисты указывают, что в промежутке между двумя полярными языковыми категориями (единственное число — множественное число, прошедшее время — настоящее время) существует еще один — нейтральный или нулевой — термин; так, изъ- 5  
 явительное наклонение — в сопоставлении с сослагательным и повелительным — представляется им вне-  
 модальной формой. В этом смысле — конечно, в другом масштабе — можно сказать, что письмо, при-  
 веденное к нулевой степени, есть, в сущности, не что 10  
 иное, как письмо в индикативе или, если угодно, вне-  
 модальное письмо; его можно было бы даже назвать журналистским письмом, если бы только как раз журналистика не прибегала то и дело к формам пове-  
 лительного и желательного наклонений (то есть к фор- 15  
 мам патетическим). Новое нейтральное письмо распо-  
 лагается посреди этих эмоциональных выкриков и суждений, но сохраняет от них полную независимость; его суть состоит как раз в их отсутствии; и это отсут-  
 ствие абсолютно, оно не предполагает никакого убе- 20  
 жища, никакой тайны; вот почему нельзя сказать, что это бесстрастное письмо; скорее, это безгрешное, хранящее невинность письмо. Речь здесь идет о том, что-  
 бы преодолеть Литературу, вверившись некоему ос-  
 новному языку, равно чуждому как любым 25  
 разновидностям живой разговорной речи, так и лите-  
 ратурному языку в собственном смысле. Этот про-  
 зрачный язык, впервые использованный Камю в «По-  
 стороннем», создает стиль, основанный на идее  
 отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным 30  
 отсутствием самого стиля. Письмо в этом случае сво-  
 дится к своего рода негативному модусу, где все со-  
 циальные и мифологические черты языка уничтожа-  
 ются, уступая место нейтральной и инертной форме;  
 таким образом, мысль писателя продолжает сохранять 35  
 всю свою ответственность, что не сопровождается,  
 однако, дополнительным процессом социального во-  
 влечения формы в Историю, не властную над этой фор-  
 мой. Если письмо Флобера зиждется на известном  
 Законе, а письмо Малларме домогается молчания, если 40





письмо таких писателей, как Пруст, Селин, Кено, Пре-  
 вер, — каждое на свой лад — исходит из существова-  
 ния социальной Природы, если все эти виды письма  
 предполагают оплотненность формы и наличие язы-  
 5 ковой и социальной проблематики, утверждая слово  
 как объект, с которым имеет дело ремесленник, чаро-  
 дей или копиист, — то нейтральное письмо вновь фак-  
 тически обретает первородное свойство классическо-  
 го искусства — инструментальность. Однако теперь  
 10 этот формальный инструмент уже не стоит на службе  
 у какой бы то ни было торжествующей идеологии; от-  
 ныне он выражает новое положение писателя и ока-  
 зывается молчанием, облекшимся в плоть; он умыш-  
 ленно отказывается от любых претензий на  
 15 элегантность или орнаментальность, т. к. оба эти из-  
 мерения способны вновь ввести в письмо Время — под-  
 вижную силу, несущую вместе с собой Историю. Но  
 если письмо по-настоящему нейтрально, если языко-  
 вой акт утрачивает свою неуклюжесть и необуздан-  
 20 ность, превращается в подобие чистого математиче-  
 ского уравнения и становится столь же бесплотным, как  
 и алгебраические формулы перед лицом бездонности  
 человеческого существования, — вот тогда-то нако-  
 нец Литература оказывается поверженной, тогда-то  
 25 вся проблематика человеческого бытия раскрывается  
 и воплощается как бы в обесцвеченном пространстве,  
 а писатель становится безоговорочно честным чело-  
 веком. Беда в том, что нет ничего более обманчивого,  
 нежели белое письмо; с момента своего возникнове-  
 30 ния оно начинает вырабатывать автоматические при-  
 емы именно там, где прежде расцветала его свобода;  
 окаменевшие формы со всех сторон обступают и тес-  
 нят слово в его первородной непосредственности,  
 и на месте языка, не поддающегося никаким готовым  
 35 определениям, вновь вырастает письмо. Став класси-  
 ком, писатель превращается в эпигона своего соб-  
 ственного раннего творчества; общество объявляет его  
 письмо одной из многих литературных манер и тем  
 40 самым делает узником его собственного формотвор-  
 ческого мифа.

## V. Письмо и социальная речь

Лет сто с небольшим назад писатели, как правило, не подозревали, что существует не один, а много самых различных способов изъясняться по-французски. Однако после 1830 г. — во времена, когда буржуазия добродушно потешалась над всем, что выходило за пределы ее собственного жизненного круга и располагалось в тесном социальном пространстве, отведенном ею для богемы, привратников и воров, — в собственно литературный язык писатели начали вкраплять отдельные куски, подхваченные, заимствованные в «низших» языках — при условии их неперменной эксцентричности (в противном случае они таили бы в себе угрозу). Эти живописные жаргоны служили украшению Литературы и не посягали на ее структуру. Бальзак, Сю, Монье, Гюго находили удовольствие в воспроизведении всяческих фонетических и лексических неправомерностей — воровского арго, крестьянских наречий, говора немцев, жаргона привратников. Однако эти социальные языки были лишь своего рода театральными костюмами, в которые облакалась человеческая сущность, и никогда не затрагивали говорящего индивида в его целостности; человеческие переживания продолжали существовать помимо их речевого воплощения.

Вероятно, нужно было дождаться прихода Пруста, который целиком отождествил некоторых людей с их языком и начал изображать своих персонажей через чистые особенности их речи, плотной и красочной. Если, к примеру, бальзаковские персонажи без труда вписываются в систему принудительных взаимозависимостей, существующих в обществе, где эти персонажи играют роль своеобразных алгебраических связок, то персонаж Пруста сгущается как бы в непроницаемом пространстве того или иного специфического языка, и именно на этом уровне реально оформляется и упорядочивается все его историческое положение — профессиональная и классовая





вая принадлежность, имущественное состояние, наследственные черты, биологические свойства. Так Литература начинает познавать общество в качестве своеобразной Природы, феномены которой, возможно, поддаются воспроизведению. В те моменты, когда писатель запечатлевает языки, на которых реально говорят люди, не просто как колоритные, а как существенно важные образования, исчерпывающие все содержание общества, — в эти моменты письмо распространяет свои рефлексy на реальную человеческую речь; литература начинает превращаться в чисто информативный акт, так, словно ее первой задачей является уяснение всех подробностей социального расслоения общества, осуществляемое путем их воспроизведения; она ставит себе целью дать немедленный — предваряющий любой другой способ извещения — отчет о положении людей, замурованных в языке своего класса, края, профессии, наследственности или истории.

В этом отношении оказывается, что литературный язык, основанный на воссоздании социальной речи, в принципе не способен освободиться от ограничивающей его описательной функции, потому что универсальность того или иного языка — при современном состоянии общества — является фактом восприятия речи, а отнюдь не фактом говорения: в пределах национальных норм языка, подобного французскому, существует языковое разноречие отдельных социальных групп, и любой индивид оказывается пленником своего языка; за пределами своего класса он обнаруживает себя каждым произнесенным словом, каждое слово выявляет его всего целиком и выставляет напоказ вместе со всей его историей. Благодаря своему языку человек открыт для разгадки, его выдает сама правдивость языковой формы, неподвластная его — своекорыстному или благородному — желанию солгать о себе. Таким образом, само разнообразие языков выступает как проявление Необходимости, и именно в этом состоит его трагическая сущность.

Вот почему возрождение разговорного языка, мыслившееся поначалу как забавное подражание колоритным речевым формам, в конце концов стало выражать все противоречивое содержание социальной жизни: в творчестве Селина, например, письмо отнюдь не стоит на службе у мысли, наподобие удачного реалистического фона для живописной картины жизни той или иной социальной группы; для писателя оно есть способ самого настоящего погружения в вязкую гущу изображаемой им среды. Конечно, и в этом случае дело идет лишь о способе *выражения*, а потому Литература так и остается непреодоленной. Однако следует признать, что из всех возможных средств *изображения* действительности (поскольку до сих пор Литература главным образом претендовала именно на это) усвоение реальных языков является для писателя наиболее человечным литературным актом. В значительной части современной Литературы заметны более или менее отчетливые признаки тоски по такому языку, который обрел бы естественность языков социальных. (В качестве недавнего и хорошо известного примера достаточно вспомнить романские диалоги Сартра.) И все же, сколь бы удачны ни были эти живописные образы языков, они так и остаются репродукциями, своего рода ариями, обрамленными нескончаемым речитативом сугубо условного письма.

Кено как раз и попытался показать, что возможна разговорная контаминация письменного дискурса во всех его элементах. У него социализация литературного языка охватывает письмо сразу на всех его уровнях — графическом, лексическом и — что еще более важно, хотя и выглядит не столь эффектно, — на уровне речевой манеры. Разумеется, письмо Кено не выходит за пределы Литературы, потому что его потребляет лишь незначительная часть общества и оно не несет в себе какой бы то ни было универсальности, оставаясь всего-навсего экспериментом и забавой. И все же это первый случай, когда литературным оказывается не письмо как таковое; Литература изгоняется из облас-





ти формы; отныне это не более как категория; Литература становится иронией, а язык — воплощением всей глубины человеческого опыта. Или так: Литература здесь открыто приведена к проблематике языка; поистине, отныне она не может быть ничем иным.

Таким образом, мы видим, как начинают вырисовываться возможные очертания некоего нового гуманизма, когда на смену всеобщему подозрению, нависшему над языком в современной литературе, придет примирение слова писателя со словом всех остальных людей. Лишь в том случае, когда поэтическая свобода писателя укоренится внутри самой языковой ситуации, а ее границы совпадут с границами всего общества, а не с рамками той или иной условной формы или же со вкусами известной части публики, — лишь тогда писатель сможет считать себя до конца социально ответственным. В противном случае эта ответственность навсегда останется номинальной; она сможет спасти сознание писателя, но не сумеет послужить основой его авторского поведения. Именно потому, что мысль не способна существовать помимо языка, что форма есть первая и последняя инстанция литературной ответственности и что в обществе отсутствует гармония, — именно поэтому язык — это воплощение необходимости и необходимого принуждения — как раз и создает ту ситуацию мучительного разлада, в которой оказывается писатель.

## VI. Языковая утопия

Множество разновидностей письма — вот факт нашей современности, который понуждает писателя к выбору, превращает литературную форму в способ человеческого поведения и вырабатывает ту или иную этику письма. Число измерений, в которые укладывается литературное творение, возрастает за счет еще одной, новой величины: форма как таковая начинает играть роль паразитарного механизма, существующего наряду с сугубо интеллектуальной функцией произведения. Современное письмо — это поистине самостоятельный организм, который нарастает вокруг

литературного акта, придает ему смысл, чуждый его прямой интенции, вовлекает в двойную жизнь и поверх непосредственного содержания слов наслаивает пласт загустевших знаков, которые несут в себе свою собственную, вторичную историю, таят собственную 5  
вину и собственное искупление, так что судьба мысли, заложенной в произведении, начинает переплетаться с дополняющей ее, нередко ей противоречащей и всегда ее отягощающей судьбой формы.

Любопытно, что это фатальное свойство литературного знака — которое не позволяет писателю написать ни слова так, чтобы он немедленно не оказался в специфическом положении носителя архаичного, анархического, подражательного, но в любом случае условного и обезчеловеченного языка, — начинает 15  
действовать как раз тогда, когда Литературу, все решительнее отбрасывающую свой статус буржуазного мифа, пытается использовать то гуманистическое движение, которое, осмысляя жизнь или свидетельствуя о ней, сумело наконец включить Историю в созданный 20  
им образ человека. В этих условиях прежним литературным категориям, — лишившимся (в лучшем случае) своего традиционного содержания, которое сводилось к выражению некоей вневременной человеческой сущности, — в конечном счете удается удержаться лишь 25  
благодаря наличию специфической формы, например, лексической или синтаксической упорядоченности; короче — благодаря известному языку: отныне именно письмо вбирает в себя все признаки литературной принадлежности произведения. Романы Сартра суть 30  
романы лишь в силу той (впрочем, постоянно нарушаемой) верности определенной речевой манере, нормы которой утвердились в ходе всех предшествующих геологических этапов развития романа. И действительно, Изящная Словесность просачивается в сартровский 35  
роман не за счет его содержания, а за счет его специфического способа письма. Более того, когда Сартр (в «Отсрочке») пытается разрушить романическую длительность и расщепляет свой речитатив, чтобы показать вездесущность действительности, тогда именно 40





повествующий характер его письма восстанавливает — как бы поверх одновременности изображаемых событий — единство и однородность Времени, времени Повествователя, чей особенный голос, который нетрудно  
5 распознать по его специфическим модуляциям, отягощает, подобно паразитарному наросту, акт разоблачения Истории и придает роману двусмысленную интонацию свидетельского показания, которое на поверку может оказаться и лживым.

10 Из сказанного видно, что создание современного шедевра стало попросту невозможным, ибо письмо ставит писателя в безысходно противоречивое положение; одно из двух: либо его произведение наивно нацелено на соблюдение всех условностей формы — и в этом слу-  
15 чае литература остается глухой к нашей живой Истории, а литературный миф оказывается непреодоленным; либо писатель ощущает всю широту и свежесть нашего мира, но, чтобы выразить их, располагает хотя и ослепительным в своем великолепии, но зато омерт-  
20 вевшим языком. Положив перед собою чистый лист бумаги, сиюсь подыскать слова, которые должны откровенно заявить о его месте в Истории и засвидетельствовать, что он принимает ее условия, писатель вдруг обнаруживает трагический разлад между тем, что он  
25 делает, и тем, что он видит; социальный мир предстает перед его взором как самая настоящая Природа, и эта Природа говорит, она создает множество исполненных жизни языков, от которых, однако, сам писатель безнадежно отлучен: взамен же История вкладывает ему  
30 в руки богато украшенный, хотя и компрометирующий инструмент — письмо, унаследованное от прошедшей и уже чужой для него Истории, письмо, за которое он не несет никакой ответственности, но которым, однако, только и может пользоваться. Так рождается тра-  
35 гедия письма, ибо отныне всякий сознательный писатель вынужден вступать в борьбу с всемогущими знаками, доставшимися ему от предков, знаками, которые из недр инородного прошлого нанизывают ему Литературу словно некое ритуальное действие, а не как  
40 способ освоиться с жизнью.



Сам писатель, если только он не дерзнет вовсе по-  
 рвать с Литературой, не в силах разрешить эту пробле-  
 матику письма. Каждый писатель уже в момент твор-  
 ческого рождения начинает в себе судебный процесс  
 против Литературы; но даже если он и выносит ей об- 5  
 винительный приговор, то тут же откладывает его ис-  
 полнение, а Литература пользуется этой отсрочкой,  
 чтобы вновь подчинить себе писателя. Тщетно будет он  
 пытаться создать совершенно свободный язык; послед-  
 ний вернется к нему как продукт производства, а за 10  
 всякую роскошь полагается платить: писатель вынуж-  
 ден и дальше пользоваться этим отвердевшим языком,  
 замкнувшись на самом себе под чудовищным напором  
 огромною множества людей, которые на нем не гово-  
 рят. Существует, следовательно, тупик, в который при- 15  
 водит письмо, и это — тупик, в котором находится само  
 общество; современные писатели чувствуют это: для  
 них поиски не-стиля, устного стиля, нулевой или раз-  
 говорной степени письма оказываются, в сущности,  
 попыткой предвосхитить такое состояние общества, 20  
 которое отличалось бы абсолютной однородностью;  
 большинство из них понимает, что без реальной —  
 а отнюдь не мистической или сугубо номинальной —  
 универсальности социального мира не может существо- 25  
 вать и универсального языка.

Итак, любому современному письму свойственна  
 двунаправленность: письмо стремится к разрыву с  
 прошлым и в то же время жаждет пришествия буду-  
 щего; в нем воплощен удел любой революционной си-  
 туации, ее фундаментальная двойственность, требу- 30  
 ющая, чтобы Революция черпала образы желаемого в  
 той самой действительности, которую она стремится  
 разрушить. Как и все современное искусство, литера-  
 турное письмо одновременно воплощает в себе и от-  
 чуждающую силу Истории, и тоску по этой Истории: 35  
 будучи олицетворением Необходимости, письмо сви-  
 детельствует о расколе внутри языка, неотъемлемом  
 от классового раскола общества; но будучи в то же  
 время олицетворением Свободы, оно предстает как  
 осознание этого раскола и как порыв к его преодоле- 40





нию. Все время чувствуя себя повинным в собственном одиночестве, письмо тем не менее жадно мечтает о том времени, когда слова станут наконец счастливы, оно грезит о языке, чья естественность идеальным образом предвосхитила бы тот новый и совершенный адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения. Сам факт умножения разновидностей письма учреждает новую Литературу в той мере, в какой последняя, создавая свой язык, стремится лишь к тому, чтобы 10 быть воплощенной мечтой: Литература становится утопией языка.

## ЛИТЕРАТУРА И МЕТАЯЗЫК

### Littérature et méta-langage

Перевод С.Н. Зенкина

Логика учит нас плодотворному разграничению *языка-объекта* и *метаязыка*. Язык-объект — это сам предмет логического исследования, а метаязык — тот неизбежно искусственный язык, на котором такое исследование ведется. Логическое мышление как раз 5 и состоит в том, что отношения и структуру реального языка (языка-объекта) я могу сформулировать на языке символов (метаязыке).

Наши писатели в течение долгих веков не представляли, чтобы литературу (само это слово появилось 10 недавно) можно было рассматривать как язык, подлежащий, как и всякий язык, подобному логическому разграничению. Литература никогда не размышляла о самой себе (порой она задумывалась о своих формах, но не о своей сути), не разделяла себя на созерцающее и созерцаемое; короче, она говорила, но не о себе. Однако в дальнейшем — вероятно, с тех пор, как 15 начало колебаться в своих основах буржуазное благомыслие, — литература стала ощущать свою двойственность, видеть в себе одновременно предмет и 20 взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, литературу-объект и металитературу. Развитие это прошло, в общих чертах, следующие фазы. Сначала сложилось профессиональное самосознание литературного мастерового, вылившееся в болезненную тщательность, в 25 мучительное стремление к недостижимому совершенству (Флобер). Затем была предпринята героическая попытка слить воедино литературу и мысль о литературе в одной и той же субстанции письма (Малларме). Потом появилась надежда устранить тавтологичность 30 литературы, бесконечно откладывая самое литерату-



ру «на завтра», заверяя вновь и вновь, что письмо *еще впереди*, и делая литературу из самих этих заверений (Пруст). Далее суду подверглась сама «спокойная совесть» литературы: слову-объекту стали намеренно, систематически приписывать множественные смыслы, умножая их до бесконечности и не останавливаясь окончательно ни на одном фиксированном означаемом (сюрреализм). Наконец, попытались, наоборот, создать смысловой вакуум, дабы обратить литературный язык в чистое здесь-бытие (*être-là*), в своего рода «белое» (но отнюдь не непорочное) письмо — я имею в виду творчество Роб-Грийе.

Благодаря всем этим попыткам наш век (последние сто лет), быть может, будет назван веком размышлений о том, *что такое литература* (Сартр ответил на этот вопрос извне, чем и обусловлена двусмысленность его литературной позиции). Поскольку же такие поиски ведутся не извне, а внутри самой литературы, точнее, на самой ее грани, в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-объект и сохраняясь лишь в качестве метаязыка, где сами поиски метаязыка в последний момент становятся новым языком-объектом, то оказывается, что литература наша уже сто лет ведет опасную игру со смертью, как бы переживает свою смерть; она подобна расиновской героине (Эрифиле в «Ифигении»), которая умирает, познав себя, а живет поисками своей сущности. Этим, собственно, и определяется ее трагизм: наше общество, стоящее ныне как бы в историческом тупике, оставляет литературе лишь характерно эдиповский вопрос: *кто я?* — запрещая ей при этом подлинно диалектическую постановку вопроса: *что делать?* Истина нашей литературы — не в области действия, но она не принадлежит уже и области природы: это маска, указывающая на себя пальцем.

1959, «Phantomas»

## ПИСАТЕЛИ И ПИШУЩИЕ

Ecrivains et écrivants

Перевод С.Н. Зенкина

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

С каких же пор писатель во Франции перестал быть единственным, кто говорит? По-видимому, со времен



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

Писатель исполняет функцию, а пишущий занимается деятельностью; это явствует уже из грамматики, где противопоставляются друг другу, с одной стороны, существительное, а с другой — глагол (переходный)<sup>3</sup>. Отсюда не следует, что писатель — чистая сущность; он тоже действует, но его действие имманентно своему объекту, оно парадоксальным образом производится над своим собственным орудием — языком. Писатель — тот, кто *обрабатывает* (хотя бы даже вдохновенно) свое слово, и его функции полностью поглощаются этой работой. В писательской деятельности есть два вида правил — правила искусства (композиция, жанр, письмо) и ремесла (терпенье и труд, поправки и усовершенствования). Парадокс состоит в том что в силу самоцельности своего материала литература, по существу, работает тавтологически, как

кибернетическая машина, созданная для тождества себе (гомео-стат Эшби); для писателя вопрос *почему мир таков? (le pourquoi du monde)* полностью поглощается вопросом *как о нем писать?* Самое удивительное, что на протяжении веков такая нарциссическая 5 деятельность служила постоянным стимулом к вопрошанию мира; замыкаясь в своих заботах о том, «как писать», писатель в итоге неизбежно приходит к самому открытому из вопросов: «отчего мир таков?», «в чем смысл вещей?». В результате труд писателя, обретая самоцельность, одновременно начинает служить и опосредованием; писатель осознает литературу как цель, но отразившись в реальном мире, она вновь превращается в средство; литература беспрестанно *обманывает* ожидания писателя, и в этой обманчивости она 15 воссоединяется с миром — со странным миром, который предстает в литературе как вопрос, но никогда не как *окончательный* ответ.

Слово — не орудие, не носитель чего-то другого; нам становится все яснее, что это структура; но только 20 лишь писатель (по определению) в структуре слова теряет свою собственную структуру и структуру мира. Такое слово, подвергаясь (бесконечно) обработке, становится как бы сверх-словом, действительность служит ему лишь предлогом (для писателя глагол «писать» — 25 непереходный); слово, следовательно, неспособно объяснять мир, а если оно как будто и объясняет его, то лишь затем, чтобы позднее мир вновь предстал неоднозначным. Всякое объяснение, будучи введено в *произведение* (являющееся продуктом 30 работы), тут же становится двусмысленным, лишь *опосредованно* связанным с реальностью; в итоге литература всегда нереалистична, но именно эта ее нереалистичность позволяет ей часто задавать миру серьезные вопросы, хотя и не напрямую; так, Бальзак, 35 отправляясь от теократического объяснения мира, в конечном счете занимался лишь его вопрошанием. Поэтому писатель (сколь бы обдуманной и искренней ни была его деятельность) в силу экзистенциального выбора отказывается от двух типов слова: во-первых, 40





от учительства, ибо по самой сути своего проекта он невольно превращает всякое объяснение мира в театральное представление, неизбежно вводит в него неоднозначность<sup>4</sup>; во-вторых, от свидетельства, ибо, отдавшись слову, писатель утрачивает наивность. Крик нельзя подвергать обработке — иначе кончится тем, что главным в сообщении станет не сам этот крик, а его обработка; отождествляя себя со словом, писатель утрачивает всякие права на истину, ибо язык — если только он не сугубо транзитивен — это структура, цель которой (по крайней мере со времен греческой софистики) — нейтрализовать различие между истиной и ложью<sup>5</sup>. Зато писатель, конечно, обретает способность расшатывать устойчивость мира, являя ему головокружительное зрелище никем не санкционированного праксиса. Нелепо поэтому требовать от писателя ангажированных произведений: «ангажированный» писатель пытается играть сразу «на две структуры», а это невозможно без плутовства, без хитроумных уловок, с помощью которых мэтр Жак служил то поваром, то кучером, но не тем и другим одновременно; стоит лишний раз перечислять великих писателей, которые были неангажированными или ангажированными «не так», и людей беззаветно ангажированных, которые были плохими писателями? От писателя можно требовать ответственности, но и здесь надо еще объясниться. Тот факт, что писатель несет ответственность за свои мнения, здесь несуществен; не так важно даже, принимает ли он более или менее осознанно идеологические выводы, вытекающие из его произведения; настоящая ответственность писателя в том, чтобы переживать литературу как неудавшуюся ангажированность, как взгляд Моисея на обетованную землю действительности (такова, например, ответственность Кафки).

Литература, естественно, не божья благодать, а совокупность проектов и решений, благодаря которым человек осуществляет себя (то есть как бы обретает сущность) непосредственно в речевом акте; писатель тот, кто хочет им быть. Также естественно, что обще-



ство, потребитель писательской продукции, переосмысляет его проект как призвание, работу над языком — как дар владения слогом, а технические приемы — как искусство. Так родился миф о *хорошем слоге*: писатель — наемный жрец, полупочтенный, полупотешный хранитель святилища великого Французского слова; сей священный товар (своего рода Национальное имущество) производится, преподается, потребляется и вывозится на экспорт в рамках высшей экономики духовных ценностей. Такая сакрализация работы писателя над формой имеет важные и отнюдь не формальные последствия. Благодаря ей (порядочное) общество, если содержание произведения окажется для него неудобным, отстраняется от этого содержания, обращая его в чистое зрелище, о котором уже можно судить с либеральным равнодушием; общество нейтрализует мятежные страсти и разрушительные вылазки своих критиков — одним словом, прибирает писателя к рукам; «ангажированному» писателю остается лишь беспрестанно и бессильно бросать ему вызов. Любому писателю рано или поздно интегрируется социальными институтами литературы — разве что он вообще оставит свое писательское дело, то есть откажется от бытийного самоотжествления со словом; оттого-то так мало кто из писателей прекращает писать, ведь это означает буквально убить себя, умереть в том бытии, которое ты себе избрал; если и случается, что писатель умолкает, то его молчание отзывается громким эхом как необъяснимое отречение от своей веры (Рембо)<sup>6</sup>.

Что же касается пишущих, то это люди «транзитивного» типа: они ставят себе некоторую цель (свидетельствовать, объяснять, учить), и слово служит лишь средством к ее достижению; для них слово несет в себе дело, но само таковым не является. Тем самым язык вновь сводится к своей природной роли коммуникативного орудия, носителя «мысли». Пусть даже пишущий и уделяет некоторое внимание самому письму, но онтологически он этим не озабочен — главный его интерес в другом. Пишущий не производит над





словом никакого сущностно важного технического действия; в его распоряжении общее письмо всех пишущих — своего рода *койнэ*, где различаются, конечно, диалекты (например, марксистский, христианский, экзистенциалистский), но крайне редко — индивидуальные стили. Дело в том, что определяющей чертой пишущего является *наивность* его коммуникативного проекта: пишущий и мысли не допускает, чтобы написанное им сосредоточилось и замкнулось в себе, чтобы там можно было вычитать между строк нечто иное, нежели он сам имел в виду; разве стерпит пишущий, чтобы его письмо подвергли психоанализу? Он полагает, что своим словом проясняет в мире нечто неопределенное, дает ему однозначное (пусть даже и не окончательное) объяснение или сообщает нечто бесспорное (даже и стараясь лишь скромно излагать чужие знания). Между тем для писателя, как мы видели, все наоборот: он прекрасно знает, что слово его нетранзитивно (таков его выбор и таков смысл его труда), что даже при всей своей категоричности оно само вносит в мир неопределенность, что оно парадоксально выступает как величественно-многозначительное безмолвие и что девизом этого слова может стать только глубокое замечание Жака Риго: «И даже в утверждениях моих — вопросы».

В писателе есть нечто от жреца, в пишущем — от простого клирика: для одного слово составляет самоцельное деяние (то есть в некотором смысле — жест), для другого же — деятельность. Парадокс в том, что общество принимает транзитивное слово гораздо более холодно, чем нетранзитивное; даже в наши дни, при обилии пишущих, их положение в обществе куда сложнее, чем писательское. Причиной тут прежде всего материальные обстоятельства. Товарооборот писательского слова осуществляется по веками сложившимся каналам; в обществе имеется специально созданный институт литературы, который только этим словом и ведает. Напротив, слово пишущего производится и потребляется лишь под прикрытием таких социальных институтов, которым изначально была уго-

тована совсем иная функция, чем пускать в оборот язык: это прежде всего Университет, а в дополнение к нему — Научные исследования, Политика и т. д. Кроме того, слово пишущего неустойчиво еще и по другой причине. Поскольку оно является (или считает 5 себя) простым носителем мысли, то его товарные качества переносятся на проект, орудием которого оно является. Предполагается, что пишущий торгует своей мыслью, не думая ни о каком искусстве, — между тем главный мифический признак «чистой» (точнее 10 сказать, «неприкладной») мысли в том и состоит, что она вырабатывается вне денежного оборота; в отличие от формы, которая, по словам Валери, стоит дорого, мысль ничего не стоит, зато ее и не продают, а великодушно даруют. Тем самым намечаются по 15 крайней мере еще два различия между писателем и пишущим. Прежде всего, производительная деятельность пишущего всегда свободна, но вместе с тем и чем-то «навязчива»; пишущий предлагает обществу нечто такое, что не обязательно имеет спрос; парадоксальным образом его слово, располагаясь в стороне от общественных институтов, от рынка, предстает куда более индивидуальным (во всяком случае, по своим 20 мотивам), чем слово писательское. *Функция пишущего — всегда и всюду без промедления высказывать то, что он думает*<sup>7</sup>, и в этой функции он видит свое достаточное оправдание; отсюда острота и безотлагательность его слова — оно всякий раз как бы знаменует собой конфликт между неудержимостью мысли и косностью общества, не желающего потреблять товар, 30 если он не узаконен никаким особым институтом. Отсюда а *contra*г<sup>o</sup>\* явствует второе различие: социальная функция литературного (писательского) слова — не что иное, как *превращение мысли* (или же совести, или же крика души) *в товар*. В своей жизненной борьбе общество стремится забрать себе во владение, приручить, институционализировать непредсказуемость мысли, а средством для этого ему



\* От противного (лат.). — Прим. перев.



служит язык — модель всех существующих институтов. Парадокс в том, что «провоцирующее» слово тоже легко впадает в зависимость от института литературы: всяческие нарушения языковых приличий (от Рембо до Ионеско) быстро и безупречно включаются в систему, а провоцирующей мысли, как бы ее ни пытались непосредственно (без опосредования) выразить, остается только бесплодно биться на нейтральной полосе формы; нарушение приличий никогда не бывает полным.

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

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

1960, «Arguments»



## Примечания

<sup>1</sup> *Barnave*. Introduction à la Révolution française. Texte présenté par F. Rude. — «Cahiers des Annales». № 15. Armand Colin, 1960.

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

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

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

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

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

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

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



Из книги «О РАСИНЕ»  
Sur Racine

Перевод С.А. Козлова

Предисловие

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

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

\* В настоящем издании печатаются только два из них — «Расиновский человек» и «История или литература?».



представлялось, лишь язык, который готов вобрать в себя человеческий страх перед миром: таким языком является, по моему мнению, психоанализ.

Второй очерк («Расин на сцене») представляет собой рецензию на постановку Расина в Национальном Народном театре<sup>4</sup>. Непосредственный повод ныне устарел, но мне кажется, что по-прежнему актуальной остается общая задача: сопоставить психологическую и игру трагедийную, определив таким образом, можно ли сегодня еще играть Расина. К тому же, хотя работа посвящена театральным проблемам, расиновский исполнитель оценивается в ней положительно лишь постольку, поскольку он отказывается от традиционно чтимой идеи *персонажа* и приходит к идее *фигуры*, то есть формы трагедийной функции, как она была описана в первом очерке.

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

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



рым наиболее связана идея классической *ясности*, парадоксальным образом оказался единственным, на ком сошлись все новые языки нашего века.

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

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

Несомненно, этим и объясняется возможность трансисторического бытия литературы: это бытие представляет собой функциональную систему, один элемент которой — величина постоянная (произведе-

5 Барт Р.





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

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

Р. Б.

## I. Расиновский человек\*

### I. Структура

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

Покои. На этой географии основано особое соотношение дома и внешнего мира, расиновского дворца

\* Цитаты из Расина даются, как правило, в существующих русских переводах по изданию: *Расин. Соч.: В 2-х т. М.: Искусство, 1984.* В дальнейшем ссылки на это издание не даются; единичные случаи цитирования по другим изданиям оговорены особо. В случаях, когда перевод не сохранял особенностей расиновского текста, интересующих Р. Барта, в существующий перевод вносились при возможности мелкие изменения (все эти случаи оговорены особо). В случаях, когда мелкие изменения оказывались недостаточны, переводы цитат выполнялись заново; частично — Е. Костюкович, частично — переводчиком настоящей работы. Во всех случаях, когда имя переводчика не указано, перевод цитаты выполнен переводчиком настоящей работы.





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

Покой граничит со вторым трагедийным местом, которым является Преддверие, или Передняя. Это неизменное пространство всяческой подчиненности, поскольку здесь *ждут*. Передняя (которая и представляет собственно сцену) — это промежуточная зона, проводящая среда; она сопричастна и внутреннему и внешнему пространству; и Власти, и Событию; и скрытому, и протяженному. Зажатая между миром (место действия) и Покоем (место безмолвия), Передняя является местом слова: здесь трагический герой, беспомощно блуждающий между буквой и смыслом вещей, выговаривает свои побуждения. Таким образом, трагедийная сцена не является, строго говоря, потаенным местом<sup>7</sup>; скорее, это слепое место, судорожный переход от тайны к излиянию, от непосредственного страха к высказываемому страху. Передняя — это угадываемая ловушка, поэтому трагедийный персонаж, вынужденный задержаться в Передней, почти не стоит на одном месте (в греческой трагедии роль ожида-

ющего в передней берет на себя хор; именно хор смятенно движется по оркестре — в круговом пространстве, находящемся перед Дворцом).

Между Покоем и Передней имеется трагедийный объект, который с некоей угрозой выражает временно и смежность, и обмен, соприкосновение охотника и жертвы. Этот объект — Дверь. У Двери караулят, у Двери трепещут; пройти сквозь нее — и искушение, и преступление: вся судьба могущества Агриппины решается перед дверью Нерона. У Двери есть активный заместитель, требующийся в том случае, когда Власть хочет незаметно проследить за Передней или парализовать героя, который находится в Передней. Этот заместитель — Завеса («Британик», «Есфирь», «Гофолия»). Завеса (или подслушивающая Стена) — не инертная материя, долженствующая нечто скрыть; Завеса — это веко, символ скрытого Взгляда, и, следовательно, Передняя — это место-объект, окруженное со всех сторон пространством-субъектом; таким образом, расиновская сцена представляет спектакль в двойном смысле — зрелище для невидимого и зрелище для зрителя (лучше всего эту трагедийную противоречивость выражает Сераль в «Баязиде»).

Третье трагедийное место — Внешний мир. Между Передней и Внешним миром нет никакого перехода; они соприкасаются так же непосредственно, как Передняя и Покой. Эта смежность выражена в поэтическом плане линейностью трагедийных границ: стены Дворца спускаются прямо в море, дворцовые лестницы ведут к кораблям, всегда готовым отчалить, крепостные стены представляют собой балкон, нависающий прямо над битвой, а если есть потайные пути, то они уже не принадлежат трагедийному миру; потайной путь — это уже бегство. Таким образом, линия, отделяющая трагедию от не-трагедии, оказывается крайне тонкой, почти абстрактной; это — граница в ритуальном значении термина; трагедия — это одновременно и тюрьма, и убежище от нечистоты, от всего, что не есть трагедия.





Три внешних пространства: смерть, бегство, событие. В самом деле, Внешний мир — это уже зона отрицания трагедии. Внешний мир объемлет три пространства: пространство смерти, пространство бегства, пространство События. Физическая смерть никогда не входит в трагедийное пространство<sup>3</sup>: это принято объяснять требованиями приличия, но вопрос в том, что же именно противоречит здесь приличиям. В телесной смерти содержится принципиально чуждый трагедии элемент, некая «нечистота», некая плотная реальность, которая оскорбительна, потому что она уже не относится к сфере языка — единственной сфере, которой принадлежит трагедия: в трагедии никогда не умирают, ибо все время говорят. И наоборот: уход со сцены для героя так или иначе равнозначен смерти. Обращение Роксаны к Баязиду: «Немедля уходи!» — означает смертный приговор, и это образец целой серии развязок, при которых палачу достаточно отослать свою жертву с глаз долой, чтобы обречь ее на гибель, как если бы сам воздух наружного мира должен был обратить ее в прах. Сколько героев умирает у Расина вот так, только потому, что они уходят из-под защиты того самого трагедийного места, в котором они, по их собственным словам, столь тяжко — «смертельно» — страдали (Британик, Баязид, Ипполит). Эту «смерть снаружи» — медленную смерть от недостатка трагедийного воздуха — особенно отчетливо выражает Восток в «Беренике», где герои на протяжении всего действия стоят перед перспективой ухода в не-трагедию. В более общем случае расиновский герой, оказавшись за пределами трагедийного пространства, начинает *тосковать*: все реальное пространство становится для него непрерывной обузой (Орест, Антиох, Ипполит); тоска, здесь, разумеется, — субститут смерти; всякое поведение, отменяющее язык, ведет к прекращению жизни.

Второе внешнее пространство — пространство бегства. О бегстве говорят только персонажи низшего порядка, входящие в окружение героя: наперсники и второстепенные участники действия (Акомат, Зе-

решь) неизменно советуют героям бежать на одном из тех бесчисленных кораблей, что курсируют на заднем плане всякой расиновской трагедии, напоминая, сколь близка и легко достижима не-трагедия<sup>9</sup> (лишь однажды у Расина встречается корабль-тюрьма: тот, на котором пленная Эрифила влюбляется в своего похитителя). При этом Внешний мир представляет собой ритуально отмеченное пространство, т. е. пространство, закрепленное за всей совокупностью не-трагических персонажей и табуированное для персонажей трагических. Внешний мир подобен инвертированному гетто, поскольку здесь табуируется широта пространства, а сжатость пространства, наоборот, является привилегией. Из трагедии во Внешний мир уходят и из Внешнего мира в трагедию приходят все эти наперсники, слуги, гонцы, матроны и стражники — представители той касты, которая призвана питать трагедию событиями: их входы и выходы — не знаки и не поступки, а чистое исполнение обязанностей. Если всякая трагедия подобна бесконечному (и бесконечно бесплодному) конклаву, то указанные персонажи являются услужливыми секретарями при этом конклаве: они предохраняют героя от профанирующего контакта с действительностью, избавляют его, так сказать, от пошлой кухни действия и передают ему событие в очищенном виде, в качестве чистой причины. Это третья функция внешнего пространства: содержать действие в своеобразном карантине, нарушать который позволено лишь нейтральным лицам, чья функция — сортировать события, извлекать из каждого события трагическую сущность и передавать на сцену лишь отдельные очищенные и облагороженные фрагменты внешней реальности — в форме новостей или рассказов (битвы, самоубийства, приезды, убийства, пиры, чудеса). Ибо в том чисто языковом мире, каким является трагедия, действие представлет крайним воплощением нечистоты.

Физическую разобщенность двух пространств — внутреннего и внешнего — лучше всего показывает любопытный феномен временного искривления, вы-





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

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

Некоторые авторы<sup>11</sup> утверждают, что в древнейшие времена нашей истории люди жили дикими ордами; каждая орда подчинялась самому сильному самцу, который безраздельно *владел* женщинами, детьми и вещами. Сыновья же не владели ничем; сила отца мешала им получить тех женщин — сестер или матерей, — которых они желали. Если они имели несчастье вызвать ревность отца, их убивали, кастрировали или изгоняли. И в конечном счете, по мнению этих авторов, сыновья объединились, чтобы убить отца и



занять его место. После отцеубийства между сыновьями начался раздор, они яростно боролись друг с другом за право наследования; и лишь после длительной братоубийственной борьбы они пришли к разумному соглашению: каждый отказался от прав на свою мать и на своих сестер. Так возник запрет на инцест.

Даже если эта история — не более чем роман, она идеально выражает суть расиновского театра. Сведем все одиннадцать трагедий Расина к одной общей трагедии; расположим в едином порядке те пять десятков персонажей, которые составляют племя, населяющее расиновскую трагедию, — и мы увидим фигуры и действия первобытной орды: отец, безраздельно владеющий жизнью сыновей (Мурад, Митридат, Агамемнон, Тесей, Мардохей, Иодай и даже Агриппина); женщины — одновременно и матери, и сестры, и возлюбленные — всегда желаемые, но редко получаемые (Андромаха, Юния, Аталида, Монима); братья, всегда враждующие из-за отцовского наследства, при том, что отец оказывается еще не умершим и возвращается, чтобы их покарать (Этеокл и Полиник, Нерон и Британик, Фарнак и Кифарес); наконец, сын, которого раздирают страх перед отцом и необходимость уничтожить отца (Пирр, Нерон, Тит, Фарнак, Гофоллия). Кровосмешение, соперничество братьев, отцеубийство, ниспровержение сыновей — вот первоосновные коллизии расиновской драматургии.

Мы мало что знаем о происхождении этого комплекса мотивов. Относятся ли они, как предполагал Дарвин, к древнейшему фольклорному фонду, к почти досоциальному состоянию человечества? Выражают ли они, как думал Фрейд, начальную стадию психического развития, воспроизводимую в детстве каждого из нас? Я могу лишь констатировать, что внутренняя целостность расиновского театра обнаруживается только на уровне этой древней фабулы, уходящей в самую глубь человеческой истории либо человеческой души<sup>12</sup>. Чистота языка, красоты александрийского стиха, пресловутая «психологическая точ-





ность», конформистская метафизика — все это лишь очень тонкие защитные слои; архаический пласт почти просвечивает, он совсем близко. Это первобытное действие разыгрывают не *персонажи* в современном значении слова; эпоха Расина называла их куда точнее: *действователи* (acteurs). Перед нами, в сущности, маски: фигуры, чьи отличительные признаки вытекают не из их гражданского состояния, а из их места в общей ситуации, в которой они заперты. Иногда они определяются функцией (например, отец противопоставит сыну); иногда — степенью независимости в сравнении с крайним представителем той же породы (Пирр независимее Нерона, Фарнак независимее Кифареса, Тит независимее Антиоха, верность Андромахи гибче, нежели верность Гермियोны). Поэтому расиновский дискурс оперирует большими и нерасчлененными речевыми массами, как если бы все высказывания принадлежали одному и тому же лицу; по отношению к этому глубинному слову исключительно четкая шифровка словесной оболочки выступает как подлинный зов; язык Расина — афористический, а не реалистический, он явно предназначен для цитирования.

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

У Расина есть два Эроса. Первый Эрос — тот, который возникает между влюбленными из очень давней общности существования: влюбленные вместе росли, они любят друг друга (или он любит ее) с детства (Британик и Юния, Антиох и Береника, Баязид и Аталида); зарождение любви связано здесь с длительностью, с незаметным вызреванием; отношения влюбленных здесь так или иначе опосредованы — опосредованы временем. Прошлым, короче, некоей законностью: сами родители заложили основу для этой

любви; возлюбленная здесь подобна сестре, вожде-  
 ление к которой санкционировано свыше и потому уми-  
 ротворено. Эту любовь можно назвать «сестрин-  
 ский Эрос». Такая любовь сама по себе предполагает  
 безоблачное будущее; угроза для нее может родиться  
 лишь из враждебных внешних обстоятельств. Кажет-  
 ся, что ее благополучие коренится в самом ее проис-  
 хождении: эта любовь согласилась возникнуть через  
 опосредование, и потому она не обречена на гибель.

Другой же Эрос — это, напротив, непосредствен-  
 ная любовь. Она рождается резко и внезапно; она не  
 терпит никакого скрытого вызревания; она является  
 на свет как некое законченное событие, что обычно  
 выражается в жестких формах определенного про-  
 шедшего времени *passé défini* (*je le vis\**, *elle me plut\*\**  
 и т. д.). Такой Эрос-Событие привязывает Нерона к  
 Юнии, Беренику к Титу, Роксану к Баязиду, Эрифилу  
 к Ахиллу, Федру к Ипполиту. Герой захвачен врасплох  
 этой любовью, связан ею как при насильственном по-  
 хищении, причем эта захваченность всегда имеет ви-  
 зуальное происхождение (мы еще вернемся к этому):  
 полюбить — значит увидеть. Два эти Эроса несовмес-  
 тимы друг с другом, человек не может перейти от од-  
 ного Эроса к другому, от любви как вос-хищения (люб-  
 ви, всегда обреченной) к любви-длительности (любви,  
 всегда чаемой). В этом состоит одна из основных форм  
 поражения для расиновского человека. Разумеется,  
 неудачливый любовник (тот, который не мог *вос-хи-*  
*тить*) всегда может попытаться заменить непосред-  
 ственный Эрос каким-то суррогатом сестринского  
 Эроса; он может, например, перечислить все основа-  
 ния быть любимым<sup>13</sup>, может попробовать ввести в не-  
 удавшиеся отношения какое-то опосредование, апел-  
 лировать к какой-то причине; он может тешить себя  
 надеждой, что длительное сосуществование бок о  
 бок — основа сестринской любви — заставит и его воз-  
 любимую полюбить его сестринской любовью. Но  
 все это — именно *доводы*, то есть язык, имеющий це-

\* Я увидела его (фр.). — Прим. перев.

\*\* Она мне приглянулась (фр.). — Прим. перев.





любовь дана скорее как утопия, как далекое прошлое или далекое будущее (институциональным выражением которого является брак, имеющий такую важность для Расина). Реальный же Эрос, Эрос *изображенный* (то есть неподвижно пребывающий на трагической картине) — это непосредственный Эрос. И именно потому, что это Эрос-похититель, он предполагает физическую конкретность образов, *оптику* в изначальном смысле слова.

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

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

на — откровенно физическая ненависть; это острое восприятие чужого тела; как и любовь, ненависть рождается из зрительных ощущений, питается зрением; как и любовь, ненависть вызывает прилив радости. Теорию этой телесной ненависти Расин прекрасно 5 изложил в своей первой пьесе «Фиваида»<sup>16</sup>.

Таким образом, фактически Расин рисует нам не желание, а отчуждение. Это становится очевидным, если рассмотреть сферу сексуальности у Расина. Сексуальность расиновских героев определяется не 10 столько природой, сколько ситуацией. Сам пол персонажей подчинен центральной трагедийной ситуации, в основе которой лежат отношения силы. В расиновском театре нет *характеров* (поэтому совершенно бесплодны споры об индивидуальности персонажей, 15 о том, кокетка ли Андромаха и настоящий ли мужчина Баязид). Есть только ситуации в самом строгом смысле слова — то есть положения. Сущность каждой фигуры всецело вытекает из ее места в общей расстановке сил. Разделение расиновского мира на силь- 20 ных и слабых, на тиранов и пленников перекрывает разницу пола: то или иное положение в общем балансе сил придает мужественность одним и женственность другим, безотносительно к их биологическому 25 полу. Есть мужеподобные женщины (те, что причастны Власти: Аксиана, Агриппина, Роксана, Гофолия). Есть женоподобные мужчины — женоподобные не по характеру, а по ситуации: Таксил, трусость которого не что иное, как мягкость, податливость силе Александра; Баязид, одновременно и пленник, и предмет 30 вождения, обреченный либо на смерть, либо на изнасилование (типично расиновская альтернатива); Ипполит, находящийся во власти Федры и возбуждающий ее желание, да еще к тому же девственник (Расин попытался «дефеминизировать» Ипполита, 35 снабдив его возлюбленной — Арикией — но, как показывают свидетельства современников, безуспешно: воздействие исходной ситуации было слишком сильным); наконец, Британик, которого ненавидит Нерон, тем не менее находится с Нероном в определенных 40





эротических отношениях, наподобие любимой и истязаемой жены<sup>17</sup>. Здесь уже перед нами намечаются очертания расиновского рока: простые отношения, возникающие из чисто внешних обстоятельств (плен или тирания) обращаются в настоящие биологические характеристики, ситуация обращается в секс, случайность — в сущность.

Расстановка сил редко меняется в трагедии, и сексуальные характеристики в ней, как правило, устойчивы. Но если, в порядке исключения, отношения силы нарушаются, если тирания слабеет, то и сексуальные характеристики начинают смещаться, меняться на противоположные. Стоит Гофолии, самой мужеподобной из всех расиновских женщин, ослабить бразды власти, поддавшись «обаянию» Иоаса, как ее сексуальность начинает волноваться; как только возникает видимость новой расстановки сил, тут же происходит и перераспределение полов; Гофолия *становится* женщиной<sup>18</sup>. С другой же стороны, те персонажи, которые по своему статусу находятся вне поля действия отношений силы (то есть вне трагедии), вообще не имеют пола. Наперсники, слуги, советники (например, Бурр, которому, как презрительно подчеркивает Нерон, вообще недоступен Эрос<sup>19</sup>) никогда не удостоены сексуального существования. И, разумеется, именно в самых бесполох существах — в матроне (Энона) и в евнухе (Акомат) — проявляется наиболее противный трагедии дух, дух жизнелюбия и жизнестойкости: только отсутствие пола позволяет рассматривать жизнь не как критическое соотношение сил, но как длительность, а эту длительность — как самостоятельную ценность. Пол представляет трагедийную привилегию постольку, поскольку он является первым атрибутом изначального конфликта: не конфликт опережается половыми различиями, а, напротив, половые различия определяются конфликтом.

**Смятение.** Итак, в основе расиновского Эроса лежит отчуждение. Отсюда следует, что расиновский подход к человеческому телу — не пластический, а ма-

гический. Как мы видели, ни возраст, ни красота не обладают у Расина плотностью: тело никогда не дается как аполлонический объект (аполлонизм для Расина неотделим от смерти; смерть делает из тела статую, то есть облагороженное и *приведенное в порядок* Прошлого). Расиновское тело есть прежде всего волнение, смятение, беспорядок. Одежда, как мы знаем, имеет двойственную функцию: она и скрывает тело, и выставляет его напоказ. У Расина одежда призвана наглядно выявлять состояние тела: когда персонаж виновен, одежда тяготит его тело, когда он в смятении — одежда разлетается, распадается; подразумеваемый смысл этих образов — обнажение тела (Федра, Береника, Юния<sup>20</sup>), выставление напоказ одновременно и чьей-то (своей или чужой) вины, и собственной соблазнительности, потому что у Расина телесный беспорядок всегда таит в себе шантаж, попытку разжалобить созерцателя (иногда граничащую с разжиганием садистского инстинкта)<sup>21</sup>. Такова скрытая функция всех телесных реакций, столь щедро упоминаемых Расином: заливающая лицо краска, побледнение, резкое чередование того и другого, учащенное дыхание, наконец, слезы, эротическое воздействие которых известно; все это — двусмысленные реальности, совмещающие выражение и действие, поиск защиты и шантаж. Короче, расиновское смятение — это прежде всего *знак*, то есть сигнал и предупреждение.

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





значит расстаться с отношениями силы, расстаться с трагедией: достичь этой границы могут лишь герои крайнего типа (Нерон, Тит, Федра), причем трагедийные партнеры этих героев спешат вернуть их с этой 5 границы назад, так или иначе *вынуждая* их вновь обрести дар речи (Агриппина, Береника, Энона). У немоты есть мимический аналог: обморок или по меньшей мере облагороженная разновидность обморока — упадок сил. В любом случае перед нами всегда дву- 10 язычный акт: паралич-бегство стремится к отрицанию трагедийного порядка, паралич-шантаж продолжает участвовать в отношениях силы. Поэтому всякий раз, когда расиновский герой выказывает телесное смятение, он выказывает скрытую нелояльность по отно- 15 шению к трагедии: герой *лукавит* с трагедией. Все эти формы поведения на самом деле стремятся обмануть трагедийную реальность, они представляют собой дезертирство (впрочем, довольно двусмысленное дезертирство, поскольку дезертировать из трагедии — воз- 20 можно, означает вернуться в мир), симуляцию смерти; они представляют собой парадоксальную смерть, удобную смерть, такую смерть, из которой есть возврат. Разумеется, смятение — привилегия трагического героя, ведь только он вовлечен в отношения силы. 25 Наперсники могут сочувствовать волнению господина, а чаще всего они стараются его успокоить; но они никогда сами не владеют ритуальным языком волнения: служанка не может упасть в обморок. Например: трагический герой не может спать (разве что он чу- 30 довище, как Нерон, спящий беспокойным сном). Аркас спит — Агамемнон бодрствует или, точнее, предается тяжелым думам, что еще более показатель- но (особая форма отдыха, благородная в силу своей тягостности).

35 В общем, расиновский Эрос сводит тела вместе только затем, чтобы их исказить. От созерцания чужого тела нарушается речь<sup>23</sup>: либо она односторонне деформируется (становится чрезмерно продуманной), либо персонаж ее вовсе лишается. Для расиновского 40 героя всегда остается недостижимым верное поведе-



ние в присутствии чужого тела: реальный контакт всегда оборачивается поражением. Так что же, расиновский Эрос никогда не бывает счастливым? Нет, бывает — именно тогда, когда он ирреален. Чужое тело — счастье только тогда, когда оно — мысленный образ; счастливые мгновенья в расиновской эротике — это всегда воспоминания.

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

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





ному сценарию. В расиновском театре встречается, впрочем, еще более выраженная форма эротического фантазма: сновидение. Сон Гофолии в чисто сюжетном плане — предупреждение; в мифологическом же

5 плане это ретроспекция: Гофолия здесь попросту вновь переживает Эрос, изначально связывающий ее с отроком (то есть, опять-таки, сцену первого знакомства с Иоасом).

Одним словом, в расиновской эротике реальность

10 постоянно обесценивается, а образ постоянно гипертрофируется: факт оказывается сырьем для воспоминания, воспоминание поглощает жизнь, оно *захватывает*<sup>25</sup>. Преимущество такой ситуации состоит в том, что эротический образ может быть *выстроен*. В расиновском фантазме поражает его красота. Красота эта обусловлена пластическим аспектом фантазма: похищение Юнии, пленение Эрифилы, нисхождение Федры в Лабиринт, торжество Тита и сон Гофолии — подлинные *картины*, то есть они намеренно подчинены

15 нормам живописи. Мало того, что перед нами — продуманные композиции, где расположение всех персонажей и предметов тщательно определено с учетом общего эффекта. Эти композиции вызывают к интеллектуальному сотворчеству зрителя (и читателя) и,

20 главное, им присуща специфичнейшая характеристика живописи: колорит. Расиновский фантазм более всего напоминает, скажем, картину Рембрандта: в обоих случаях материя организована даже в своей имматериальности, воссоздана сама ее *поверхность*.

Любой расиновский фантазм предполагает — или порождает — некое сочетание света и тени. Первопричина тени — плен. Тирану тюрьма предстает как затененное пространство, погрузившись в которое можно найти отдохновение. Все расиновские пленницы

30 (они есть почти в каждой трагедии) — это девы-заступницы, девы-утешительницы; они даруют мужчине *дыхание* (или по крайней мере этого ждет от них мужчина). Солнцеподобный Александр любит в Клеофиле свою пленницу; блистательный Пирр обретает

35 в Андромахе последний мрак — мрак могилы, кото-

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

Может быть, эта расиновская тень — не столько цвет, сколько субстанция. Тень несет счастье благодаря своей природе, в основе которой лежат однородность и, если так можно выразиться, *распростертость*. Тень — это гладь, ровно раскинутое покрывало. Поэтому если и возможно помыслить счастливый свет, то лишь при условии, что это будет столь же однородная субстанция. Это может быть лишь *дневной свет, свет дня* (le jour), но никак не солнце. Солнце смертоносно, потому что солнце — это сияние, это событие, а не среда. Тень в данном случае — не сатурническая тема; тень — это тема развязки, тема излияния; тень — это утопия расиновского героя, для которого главное зло — сжатие. Тень к тому же связана с другой изливающейся субстанцией: со слезами. Похититель тени — это также и похититель слез. Для Британика, который, будучи пленником, сам принадлежит тени, слезы Юнии — не более чем свидетельство любви, умопостигаемый знак; для солнцеподобного Нерона эти слезы — нечто иное. Они питают его, подобно редкостным диковинным яствам; они уже не знак, но образ, предмет, освобожденный от собственной интенции, который ценен сам по себе, одной своей субстанцией, как некая фантазматическая пища.

Напротив, вина Солнца состоит в его прерывности, дискретности. Ежедневный восход Солнца разрывает естественную среду Ночи<sup>28</sup>. Тень может пре-





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

Расиновские «сумерки». И вот мы в сердцевине расиновского фантазма: в самом соотношении субстанций, составляющих образ, претворена коллизия палача и жертвы, их диалектика. Образ — это конфликт в *животисном*, театрализованном выражении, он воспроизводит реальность через игру антиномических субстанций. Эротическая сцена — это театр в театре. Она стремится *передать* самый напряженный, но и самый трудноуловимый момент борьбы — тот момент, когда сияние вот-вот проникнет в тень. Ибо здесь мы наблюдаем настоящую инверсию общеупотребительной метафоры: в расиновском фантазме свет не тонет во мраке, мрак ничего не поглощает. Происходит обратное: мрак пронизывается светом, тень разрушается, сопротивляется и капитулирует. Именно эта напряженная неопределенность, этот крохотный миг, когда солнце окружает ночь (тем самым *делая ночь видимой*), но еще не разрушает ее — этот миг и составляет то, что можно назвать расиновскими *сумерками*. Светотень — опора распознавания образов<sup>29</sup>, дешифровки; расиновские *сумерки* как раз и представляют собой картину и вместе с тем театр — если угодно,

живую картину — то есть застывшее движение, открытое для бесконечно возобновляющихся прочтений. Большие расиновские картины<sup>30</sup> всегда воспроизводят эту великую мифологическую (и театральную) битву тени и света<sup>31</sup>: с одной стороны, ночь, 5 тени, прах, слезы, сон, безмолвие, робкая кротость, непрерывное пребывание; с другой стороны — резкость и пронзительность: оружие, орлы, фасции, факелы, знамена, крики, сверкающие одежды, лен, пурпур, золото, сталь, костер, пламя, кровь. Между 10 этими двумя классами субстанций происходит взаимодействие, которое грозит перерасти во взаимодействие, чего, однако, никогда не случается; это взаимодействие можно определить словами «контрастное взаимовыделение»: (Расин употребляет в этом случае 15 именно глагол *выделять* (*relever*)<sup>32</sup>. Такое взаимовыделение и составляет формообразующий акт расиновских *сумерек*.

У Расина мы обнаруживаем то, что можно назвать фетишизацией человеческих глаз<sup>33</sup>. Понятно, откуда 20 берется такая фетишизация. Глаза по своей природе — это свет, предаваемый тени: глаза, потускневшие в заточении, затуманенные слезами. Идеальное обличье расиновских *сумерек* — залитые слезами глаза, обращенные к небу<sup>34</sup>. Этот жест неоднократно воспроизводился в живописи как символ поругаемой невинности. У Расина он, бесспорно, сохраняет указанное 25 значение, но здесь приобретает еще и особый смысл, сугубо субстанциальный: свет очищается водой, утрачивает свое направленное сияние, расплывается, 30 становится благодетельным покрывалом. И более того: само восходящее движение означает здесь, возможно, не столько сублимацию, сколько воспоминание о земле, о темноте, из которой вышли эти глаза; движение тогда оказывается схваченным во всей своей 35 протяженности, изысканно-парадоксальным образом оно представляет нам обе стороны, участвующие в конфликте — и в удовольствии.

Теперь мы можем понять, почему подобная картина обладает способностью травмировать: как вос- 40





поминание, она внеположна герою, но она представляет ему конфликт, в который он непосредственно вовлечен на правах объекта. Расиновские *сумерки* образуют настоящую *фотогению* — не только потому, что объект здесь очищен от инертных элементов и все в нем блестит или угасает, то есть означает; но еще и потому, что, преподносясь как картина, *сумерки* раздваивают действующателя-тирана (или действующателя-жертву), превращают его в зрителя, позволяя ему до бесконечности возобновлять перед собственными глазами один и тот же садистский (или мазохистский) акт. В этом раздвоении заключается вся расиновская эротика. Нерон, чей Эрос носит чисто имажинативный характер<sup>35</sup>, непрерывно разыгрывает в воображении одну и ту же сцену, участниками которой являются он и Юния. В этой сцене Нерон выступает и действующателем, и зрителем. Эта сцена срежиссирована им вплоть до малейших *накладок*, вплоть до его же собственных упущений, когда, например, он получает удовольствие от того, что запаздывает попросить у Юнии прощения за вызванные им слезы (в реальности невозможно было бы гарантировать столь точно отмеренную задержку)<sup>36</sup>. Благодаря воспоминанию Нерон получает в свое распоряжение объект, одновременно и вполне подвластный ему и по-прежнему непокорный. Если Нерону воображение позволяет свободно регулировать ритм любви, то Эрифила использует воображение, чтобы избавить образ возлюбленного от эротически нейтральных элементов: из всего облика Ахилла ей вспоминается (но зато постоянно) лишь окровавленная рука, овладевшая ею; фаллическая природа этой руки, я думаю, достаточно очевидна<sup>37</sup>. Таким образом, расиновская картина — это всегда настоящий анамнез: герой все время пытается докопаться до источника своего поражения, но, поскольку этот-то источник и доставляет герою удовольствие, герой замыкается в прошлом. Эрос для героя — ретроспективная сила: образ бесконечно повторяется, но никогда не преодолевается.

Основополагающее отношение. Итак, мы снова пришли к тому человеческому отношению, опосредованием которого является эротика. Этот конфликт имеет у Расина основополагающее значение, мы находим его во всех расиновских трагедиях. Речь идет 5  
вовсе не о любовном конфликте, где двое противостоят друг другу потому, что один любит, а другой не любит. Первоосновное отношение — отношение власти, любовь лишь *проявляет* его. Это отношение настолько обобщенное, настолько строгое, что я смело 10  
решаюсь представить его в виде двойного уравнения:

А обладает полной властью над В.  
А любит В, но В не любит А.

Но надо еще раз подчеркнуть, что отношения любви 15  
покрываются отношениями власти. Любовные отношения куда более текучи: они могут быть замаскированными (Гофолия и Иоас), проблематичными (нельзя поручиться, что Тит любит Беренику), умиротворенными (Ифигения любит своего отца) или перевернутыми 20  
(Эрифилла любит своего властителя). Напротив, отношения власти устойчивы и эксплицитны. Они касаются не только одной человеческой пары на протяжении одной трагедии<sup>38</sup>; они могут фрагментарно проявляться то там, то здесь; мы находим эти отношения в разнообразных формах, иногда развернутых, иногда редуцированных, но всегда опознаваемых. Например, в «Баязиде» отношение власти раздваивается: Мурад 25  
обладает полной властью над Роксаной, которая обладает полной властью над Баязидом; в «Беренике», напротив, двойное уравнение разъединяется: Тит обладает 30  
полной властью над Береникой (но не любит ее); Береника любит Тита (но не имеет над ним никакой власти): именно такое разложение ролей на два разных лица и не дает этой пьесе развиваться в настоящую трагедию. Таким образом, второй член уравнения выступает функцией первого: театр Расина — не любовный театр; тема Расина — применение силы в условиях, как правило, любовной ситуации (но не обязательно в та- 35  
ких условиях: вспомним Амана и Мардохея). Всю эту 40





ситуацию в целом Расин определяет словом *насилие* (violence)<sup>39</sup>. Театр Расина — это театр насилия.

Взаимные чувства А и В не имеют иного основания, кроме исходной ситуации, в которую А и В помещены силою некоей *petitio principii*<sup>\*</sup>, произволом поэтического акта творения: один властвует, другой подчиняется, один — тиран, другой — пленник. Но эти отношения ничего бы не дали, если бы они не дополнялись настоящей смежностью: и А, и В заперты в одном и том же месте. В конечном счете трагедию образует трагедийное пространство. За вычетом этого *установления* конфликт всегда остается совершенно не мотивированным: уже в «Фиваиде» Расин уточнил, что видимые пружины конфликта (в данном случае общая жажда власти) иллюзорны; все это — апостериорные «рационализации». Чувство к другому направлено на сущность другого, а не на атрибуты: именно своей ненавистью друг к другу расиновские партнеры утверждают друг перед другом свое бытие. Этеокл ненавидит не гордыню Полиника, а самого Полиника. Место (смежность или иерархия) немедленно обращается в сущность: другой отчуждает меня просто тем, что другой *здесь*. Для Амана мучительно видеть Мардохея неподвижно стоящим у дворцовых врат; Нерон не может вынести, чтобы его мать *физически* находилась на том же троне, что и он. К стати говоря, именно это *здесь-бытие* партнера уже чреват убийством: упорно сводимые к состоянию невыносимой пространственной стесненности, человеческие отношения могут быть просветлены только посредством очищения; надо освободить место от того, кто его занимает, надо расчистить пространство: другой — это упрямое тело, надо либо овладеть им, либо уничтожить его. Радикальность трагедийной развязки обусловлена простотой исходной проблемы: кажется, вся трагедия заключена в вульгарной фразе *на двоих места нет*. Трагедийный конфликт — это кризис пространства.

<sup>\*</sup> *Petitio principii* (лат.) — Предвосхищение основания. — Прим. перев.



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

Хороший пример вышеописанной диалектики бессилия дают долговые отношения, связующие большинство расиновских пар. Признательность, витающая сперва в сферах самой возвышенной морали («Я всем обязан Вам», — говорит расиновский подданный своему тирану), оборачивается жестокой мукой и смертельной опасностью. Мы знаем, какую роль в жизни Расина играла неблагодарность (Мольер, Пор-Рояль). Расиновский мир пропитан бухгалтерией; здесь все время подсчитывают услуги и обязательства: например, Нерон, Тит, Баязид обязаны *своей жизнью* Агриппине, Беренике, Роксане: жизнь В является и фактически, и по праву собственностью А. Но именно потому, что долговые отношения обязательны, — *поэтому* они и нарушаются. Нерон убьет Агриппину именно *за то*, что он обязан ей тронem. Математически выводимая необходимость быть признательным





определяет место и время бунта: неблагодарность — вынужденная форма свободы. Конечно, не всякий герой у Расина смело решается на открытую неблагодарность. Тит обставляет свою неблагодарность мас-  
 5 сой церемоний. Неблагодарность так трудно дается потому, что она — акт жизненной важности, она трагивает самую жизнь героя. Дело в том, что прообраз расиновской неблагодарности — сыновняя небла-  
 10 годарность: герой должен быть признателен тирану точно так же, как ребенок должен быть признателен родителям, давшим ему жизнь. Но, тем самым, быть неблагодарным — значит родиться заново. Неблагодарность здесь — это настоящие роды (впрочем, не-  
 15 удачные роды). По своей внутренней форме обязательство — это путы, связывающие человека (об-взательство), то есть, согласно Расину, самое невыносимое, что может быть; разорвать эти путы можно только ценой сильного потрясения, катастрофического взрыва.

**Методы агрессии.** Таково отношение власти: это настоящая функция. Тиран и подданный связаны друг с другом, живут друг другом, они черпают свое бытие из своего положения по отношению к другому. Иначе  
 25 говоря, это отнюдь не отношение вражды. У Расина никогда нет соперничества в том ритуальном смысле, который это слово могло иметь в феодальном мире или даже еще у Корнеля. Единственный рыцарственный герой расиновского театра — Александр Великий (он  
 30 сам описывает, с каким гурманством он разыскивает «достойного врага»<sup>40</sup>), но Александр — не трагический герой. Некоторые враги договариваются между собой быть врагами, то есть они одновременно и сообщники. Борьба здесь — не открытый бой, а сведение сче-  
 35 тов: речь идет об игре на уничтожение.

Все агрессивные действия А имеют целью навязать В небытие. Это попытки превратить жизнь другого в жизнь нулевой величины, заставить существовать, т. е. длиться, отрицание жизни другого. Это стремление  
 40 непрерывно похищать у В его существо и сделать это

обокраденное состояние новым существом В. Например, А целиком создает В, извлекает его из небытия, а затем по своему желанию погружает его обратно в небытие (так поступает Роксана с Баязидом<sup>41</sup>). Или же А вызывает у В кризис самоидентичности: трагедийное давление по преимуществу состоит в том, чтобы вынудить другого задать себе вопрос: *кто я?* (Эрифилла, Иоас). Или же А обрекает В на отраженное существование; известно, что тема зеркала или двойника — это всегда тема фрустрации; эта тема в избытке присутствует у Расина: Нерон есть отражение Агриппины<sup>42</sup>, Антиох — отражение Тита, Аталида — отражение Роксаны (кроме того, у Расина существует особый предмет, выражающий эту зеркальную зависимость — *завеса*: А скрывается за завесой, подобно источнику зеркального изображения, который, как кажется, скрыт за зеркалом). Или же А взламывает оболочку В, действуя как при полицейской акции: Агриппина хочет овладеть секретами сына; Нерон просвечивает Британика насквозь, превращает его в абсолютную прозрачность; даже Арикия хочет вскрыть тайну девственности Ипполита, подобно тому, как вскрывают скорлупу<sup>43</sup>.

Как видим, речь все время идет отнюдь не столько о кражах, сколько о фрустрациях (именно здесь можно было бы говорить о расиновском садизме): А дает, чтобы вновь отнять, — вот главный метод агрессии А. А хочет навязать В пытку прерванного наслаждения (или прерванной надежды). Агриппина не дает умирающему Клавдию увидеть слезы сына; Юния ускользает от Нерона в тот самый миг, когда он уже считает, что крепко держит ее в своих руках; Гермiona наслаждается тем, что ее присутствие мешает Пирру соединиться с Андромахой; Нерон заставляет Юнию отвергнуть Британика и т. д. Расиновскому человеку мешают даже страдать, и это, быть может, главная претензия героя к небесным силам: он не может твердо положить даже на свое несчастье — именно за это Иокаста горько упрекает богов<sup>44</sup>. Этот принцип обманутых ожиданий получает самое полное выражение в сне 40





Гофолии: Гофолия простирает руки к матери, чтобы обнять ее, но в объятиях у нее оказывается лишь отвратительное ничто<sup>45</sup>. Фрустрация может быть также связана с отвлечением, с кражей, с незаконным присвоением: Антиох, Роксана принимают на свой счет 5 знаки любви, к ним не относящейся.

Универсальное орудие всех этих уничтожающих операций — Взгляд. Вперить взор в другого — значит дезорганизовать другого и зафиксировать его в этом 10 дезорганизованном состоянии, то есть удержать другого в самом существе его ничтожества, его недействительности. Ответная реакция В целиком содержится в слове, которое здесь воистину является оружием слабого. Именно *выговаривая* свое несчастье, подданный 15 пытается поразить тирана. Первый метод агрессии В — жалоба. Подданный пытается утопить тирана в жалобе. Это жалоба не на несчастье, а на несправедливость; расиновская жалоба всегда горделива и требовательна, основана на незапятнанной 20 совести; человек жалуется, чтобы востребовать, но требует, не бунтуя; при этом он скрытым образом призывает в свидетели Небо, то есть тиран превращается в объект под взглядом Божиим. Жалоба Андромахи — образец всех этих расиновских жалоб, усеянных 25 косвенными упреками и скрывающих агрессию под оболочкой причитания.

Второе оружие подданного — угроза погибнуть. Парадокс состоит в том, что поражение — организующая 30 идея трагедии, и однако же высшая форма поражения — смерть — никогда не воспринимается участниками трагедии всерьез. Смерть здесь — просто имя, часть речи, аргумент в споре. Зачастую смерть — не более чем способ обозначить абсолютное выражение того или иного чувства, сверхпревосходная степень, 35 фанфаронское словечко. Легкость, с какой персонажи трагедии оперируют понятием смерти (они гораздо чаще возвещают смерть, чем умирают на самом деле), указывает на еще инфантильную, незрелую стадию человеческого развития; всю эту похоронную риторику 40 следует соотносить с максимой Киркегора: «Чем

*выше ставится человек, тем страшнее смерть».* Трагедийная смерть не страшна, чаще всего это пустая грамматическая категория. Причем она противостоит *умиранию*: у Расина есть только одна смерть-длительность — смерть Федры. Все прочие смерти — 5 это, по сути, инструменты шантажа, орудия агрессии.

Имеется, во-первых, гибель, которую ищут. Это как бы стыдливое самоуничтожение, ответственность за которое перелagается на случай, на внешнюю угрозу, на небесные силы. Такая смерть совмещает при- 10 влекательные черты воинского подвига и отсроченного самоубийства. Антиох и Орест годами ищут смерти в битвах и на морях; Аталида угрожает Баязиду, что выдаст себя Роксане; Кифарес хочет искать гибели на поле брани, решив, что ему не суждено соединиться с 15 Монимой, и т. д. Менее явную разновидность «искомой гибели» представляет собой та несколько таинственная кончина, к которой, в силу загадочных патологических процессов, приводит нестерпимое страдание. Такая смерть занимает промежуточное 20 место между болезнью и самоубийством<sup>46</sup>. На самом деле трагедия проводит различие между смертью-избавлением и подлинной смертью: герой хочет умереть, чтоб разорвать тягостную ситуацию, и это желание он уже и называет смертью. Поэтому трагедия становится 25 примером странного миропорядка, где о чьей-то смерти говорят во множественном числе<sup>47</sup>.

Но самая частая трагедийная смерть (потому что самая агрессивная) — разумеется, самоубийство. Самоубийство — это прямой выпад в сторону угнетате- 30 ля, это самая впечатляющая демонстрация лежащей на угнетателе ответственности, это либо шантаж, либо наказание<sup>48</sup>. Теория самоубийства открыто (и еще чуть наивно) изложена Креонтом (в «Фиваиде»): самоубийство есть проба сил, и в этом смысле необходимым 31 продолжением самоубийства является ад; пребывание в аду позволяет пожать плоды самоубийства, позволяет обеспечить продолжение страданий партнера, позволяет вновь преследовать возлюбленную и т. д.<sup>49</sup> 41 Ад позволяет *значению* человека пережить самого че-





ловека, а это — важнейшая трагедийная цель. Соответственно этой цели даже подлинная смерть в трагедии никогда не бывает немедленной: герою всегда дается время, чтобы *высказать* свою смерть; в 5 противоположность киркегоровскому герою, классический герой никогда не исчезает, не сказав *последнего слова* (реальная же смерть, смерть внетеатральная, требует, наоборот, неправдоподобно короткого времени). Агрессивная природа самоубийства сполна проявляется в том субституте самоубийства, который находит Юния: становясь весталкой, Юния умирает для Нерона, и только для Нерона — это чисто избирательная смерть, нацеленная только против тирана, несущая фрустрацию ему одному. И в конечном счете единственная подлинная смерть в трагедии — это смерть 15 посылаемая, то есть убийство. Когда Гермiona посылает смерть Пирру, Нерон — Британику, Мурад (или Роксана) — Баязиду, Тесей — Ипполиту, смерть перестает быть абстракцией: это уже не слова, возвещающие, воспевающие или заклинающие смерть; 20 это — предметы, реальные, зловещие, витающие в трагедии с самого ее начала: яд Нерона, удавка чернокожего Орхана, царская повязка Монины, колесница Ипполита; трагедийная смерть всегда направлена на 25 другого — необходимый ее признак состоит в том, что ее *приносят*.

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

Это целое *искусство*, которым равно владеют и 30 палач, и жертва. Расиновское *ранение*, разумеется, возможно лишь постольку, поскольку трагедия предполагает безоглядное доверие к языку; слово здесь наделено объективной силой, как в культурах так называемых «примитивных» обществ: слово подобно 35 удару бича. Здесь очевидны два процесса, внешне противоположенных, но одинаково вызывающих ранение: либо слово обнажает нестерпимую ситуацию, то есть магическим образом делает эту ситуацию существующей; так происходит в тех многочисленных случаях, когда *невинное* слово наперсника указывает на 40

скрытое неблагополучие<sup>30</sup>; либо же речь намеренно притворна, произнесена со злым умыслом: возникающая в этом случае дистанция между спокойной вежливостью слова и желанием ранить характеризует типично расиновскую жестокость — холодность палача<sup>31</sup>. Движущая сила всех этих выпадов — конечно же, воля к унижению партнера; цель всегда одна: *разладить* другого, *расстроить* его и тем самым восстановить непререкаемое отношение силы, довести до максимума дистанцию между властью тирана и подчиненностью жертвы. Внешнее выражение этой вновь обретаемой стабильности власти — *триумф*. Слово это в данном случае не слишком удалено от своего античного смысла: вознаграждением победителю служит возможность *созерцать* своего партнера разбитым, сведенным к состоянию объекта, вещи, распластанной перед взором, поскольку в расиновской системе категорий зрение — самая могущественная способность человека<sup>32</sup>.

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





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

Таким образом, по отношению к герою мир предстает почти недифференцированной массой: греки, римляне, янычары, предки, Рим, государство, народ, потомки — все эти общности не имеют никакой политической реальности; это некие объекты, предназначение которых — эпизодически, в зависимости от требований момента, устрашать или оправдывать героя, подавшего устрашению. Функция расиновского мира — вынесение приговоров: мир *наблюдает* за героем и постоянно грозит герою осуждением, поэтому герой живет в паническом страхе перед тем, *что станут говорить*. Почти все уступают этому страху (Тит, Агамемнон, Нерон); и только Пирр, самый независимый из расиновских героев, преодолевает свой страх. Мир для расиновских героев — угроза, страх, мертвый груз, безликая санкция, которая окружает их, фрустрирует их; мир — это нравственный фантазм, внушающий ужас, что, однако, не мешает использовать его при необходимости в собственных интересах (так действует Тит, добываясь отъезда Береники), и, кстати говоря, именно это двуличие составляет сущность «*нечистой совести*» в театре Расина<sup>33</sup>.

Словом, мир для расиновского героя — это общественное мнение, одновременно и террор, и алиби<sup>34</sup>.



Неудивительно, что анонимность мира, его неразличность, его сугубая усеченность (мир есть *голос*, и ничего больше) находят наилучшее выражение в неопределенных грамматических конструкциях, во всех этих ни к чему не обязывающих местоимениях (*он*, *ils*, *chacun*\*), которые непрерывно напоминают бесчисленными оттенками, что расиновский герой — это одиночка во враждебном мире, о точном наименовании которого он не желает задумываться; неопределенно-личное местоимение *он* обволакивает героя, сдавли- 10 вает его, но кто эти самые *он* — неизвестно; *он* — это грамматическое обозначение агрессивной силы, которую герой не может или не хочет локализовать. Более того, при помощи местоимения *он* герой нередко обвиняет своего партнера: анонимность упрека позво- 15 ляет упрочить позицию героя. В расиновской системе спряжения категория лица наполняется совершенно особым смыслом: *я* всегда предельно гипертрофировано, раздуть, готово лопнуть и разлететься на куски (например, в монологе); *ты* — лицо-агрессор и объект открытого контрнаступления (*Коварный!*); *он* — лицо 20 обманутых надежд, лицо дистанцирования, это лицо используется в ту минуту, когда о любимом существе начинают говорить с напускной холодностью, прежде чем прямо идти на него войной (*неблагодарный*); *вы* — 25 парадное лицо, лицо признания в чувствах или скрытого нападения (*Сударыня*); наконец, *они* или *он* обозначают, как мы видели, рассредоточенную агрессию<sup>55</sup>. В расиновской системе спряжения отсутствует только одно лицо: *мы*. Расиновский мир необратимо расколот: 30 местоимение-посредник здесь неизвестно.

**Раскол.** Здесь надо напомнить, что раскол — основополагающая структура трагедийного универсума. Более того, раскол — это отличительный знак, приви- 35 легия трагедии. Внутренне расколотым может быть лишь трагический герой: наперсники и челядь никогда не взвешивают «за» и «против»; они продумывают

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

б Барт Р.





разнообразные действия, но не альтернативы. Расиновский раскол — это всегда раскол надвое, третьего здесь никогда не дано. Это простейшее разделение, несомненно, воспроизводит христианскую идею<sup>56</sup>; но, если говорить о Расине как светском писателе, в нем нет манихейства, бинарная оппозиция здесь — чистая форма: важна сама дуальная функция, а не ее члены. Расиновский человек раздираем не между добром и злом: он просто раздираем, и этого достаточно. Его проблема лежит на уровне структуры, а не на уровне личности<sup>57</sup>.

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

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

вскоре увидим, раскол, сколь бы мучителен он ни был, позволяет герою худо-бедно разрешить свою главную проблему: проблему верности. Будучи расколот, расиновский человек оказывается как бы депортирован 5  
вдаль от своего личного прошлого к некоему внешнему прошлому, не им прожитому. Болезнь расколотого героя состоит в том, что он не верен себе и слишком верен другому. Можно сказать, что герой принимает 10  
внутри себя тот раскол, который он не осмеливается навязать другому: припаянная к своему палачу, жертва частично отрывается от самой себя. Поэтому раскол одновременно и спасает жизнь жертвы, позволяет ей жить: ценой раскола жертва *поддерживает себя*; *раскол* здесь — двусмысленное выражение и болезни, 15  
и лекарства.

Отец. Кто же этот другой, от которого герой не может отделиться? Прежде всего, наиболее очевидным образом, это Отец. Нет трагедии, где бы не присутствовал Отец, — реально или виртуально<sup>63</sup>. Опре- 20  
деляющий признак Отца — не кровь, не пол<sup>64</sup>, даже не власть; его определяющий признак — предшествование. Что пришло после Отца, то вышло из Отца; здесь неотвратимо возникает проблема верности. Отец — это прошлое. Его сущность лежит гораздо глубже 25  
любых его атрибутов (кровь, власть, возраст, пол). Именно поэтому Отец у Расина — всегда и воистину абсолютный Отец: изначальный, необратимый факт, выходящий за рамки природного порядка. Что было, то и *есть* — вот закон расиновского времени<sup>65</sup>: в этой 30  
тождественности и состоит для Расина все несчастье мира, обреченного на неизгладимость, на неискупимость. В этом смысле Отец бессмертен: его бессмертие выражается не столько продолжительностью жизни, сколько возвращением; Митридат, Тесей, Мурад 35  
(в облике чернокожего Орхана) возвращаются из смерти, напоминают сыну (или младшему брату, это одно и то же), что Отца невозможно убить. Сказать, что Отец бессмертен — значит сказать, что Предшествовавшее не уходит: когда Отец отсутствует (времен- 40  
6\*





но), все распадается; когда он возвращается, все отчуждается; отсутствие Отца порождает беспорядок; возвращение Отца утверждает вину.

5 Кровь, играющая столь важную роль в расинов-  
ской метафизике, — не что иное, как расширенный суб-  
ститут Отца. И в том и в другом случае речь идет не о  
биологической реальности, а прежде всего о некоей  
форме: Кровь — это тоже предшествование, но толь-  
ко более рассеянное, и потому более страшное, чем  
10 Отец. Кровь — это транстемпоральное Существо, ко-  
торое *держит и держится*, подобно тому, как держит  
и держится дерево; то есть оно длится как некий мо-  
нолит, а при этом оно овладевает, удерживает, связы-  
вает. Кровь — это связь и закон, то есть Легальность в  
15 буквальном значении слова. Сын не может выпутать-  
ся из этих уз, он может только разорвать их. Мы вновь  
оказываемся перед изначальным тупиком отношений  
власти, перед катастрофической альтернативой раси-  
новского театра: либо сын убьет Отца, либо Отец уни-  
20 тожит сына; детоубийства не менее часты у Расина,  
чем отцеубийства<sup>66</sup>.

Неискупимая борьба между Отцом и сыном — это  
борьба между Богом и тварью. Впрочем, речь идет о  
Боге или о богах? Как известно, в расиновском театре  
25 сосуществуют две мифологии: античная и иудейская.  
Но на самом деле языческие боги нужны Расину лишь  
как гонители и милостивцы. Налагая на чью-то Кровь  
проклятие, боги лишь гарантируют неискупимость  
прошлого: за множественностью богов скрывается  
30 единая функция, точно совпадающая с функцией  
иудейского Бога: отмщение и воздаяние. Однако у  
Расина это воздаяние всегда превышает вину<sup>67</sup>: раси-  
новскому Богу, так сказать, еще неведом сдерживаю-  
щий закон «око за око, зуб за зуб». Единственный и  
35 истинный расиновский Бог — не греческий Бог и не  
христианский. Расиновский Бог — это Бог ветхозавет-  
ный, в своем буквальном и как бы эпическом вопло-  
щении: это Яхве. Все расиновские конфликты строят-  
ся по единому образцу. Образец этот задан парой,  
40 которую составляют Яхве и его народ. И там и здесь

отношение определяется *взаимным* отчуждением: всемогущее существо *лично* привязывается к своему подданному, защищает и карает его по собственному капризу, удерживает его посредством вновь и вновь повторяющихся ударов в положении избранного члена нерасторжимой пары (богоизбранность и трагедийная избранность равно страшны). В свою очередь, подданный испытывает к своему властелину паническое чувство привязанности, смешанной с ужасом, что, впрочем, не исключает и готовности схитрить, слукать. Короче, сын и Отец, раб и властелин, жертва и тиран, возлюбленный и возлюбленная, тварь и божество связаны безысходным диалогом, лишенным какого-либо опосредования. Во всех этих случаях мы имеем дело с *непосредственным* отношением, не знающим ни бегства, ни трансцендирования, ни прощения, ни даже победы. Язык, которым расиновский герой говорит с небом, — это всегда язык битвы, одинокой битвы; либо это ирония<sup>68</sup>, либо препирательство<sup>69</sup>, либо кощунство<sup>70</sup>. Расиновский Бог существует в меру своей злонамеренности: он — людоед, наподобие самых архаичных божеств<sup>71</sup>; его обычные атрибуты — несправедливость, фрустрация<sup>72</sup>, противоречие<sup>73</sup>. Но Существо его — Злоба.

Переворот. Здесь надо напомнить, что движущий принцип трагедийного зрелища тот же, что у всякой провиденциалистской метафизики: это принцип переворота. *Перемена всех вещей в их противоположность* — это одновременно и формула Божьего промысла, и жанрообразующий принцип трагедии<sup>74</sup>. В самом деле, переворот — основополагающая фигура всего расиновского театра, как на уровне отдельных ситуаций, так и на уровне пьесы в целом (например, «Есфири»). Мы сталкиваемся здесь с навязчивой идеей «двумерного мира»: универсум состоит из чистых противоположностей, лишенных какого бы то ни было опосредования. Бог или низвергает, или возвышает — таков монотонный ход творения. Кажется, что Расин строит весь свой театр по этой форме (которая





является в изначальном смысле слова перипетией) и лишь потом, задним числом, насыщает пьесу так называемой «психологией». Конечно, речь идет об очень древней теме; пленница, ставшая царицей, или тиран, лишившийся царства, — древнейшие сюжеты; однако у Расина эта тема не превращается в «историю», она лишена эпической плотности; она существует у него именно как форма, как навязчивый образ, который может быть наполнен самым различным содержанием. Объект переворота — не часть, а целое: герою кажется, что *все* вокруг вовлечено в это непрекращающееся качание коромысла, весь мир дрожит и колеблется под бременем Судьбы, причем это давление Судьбы не есть какое-то формообразующее давление: Судьба давит на мир не для того, чтобы оттиснуть, отштамповать, отчеканить в бесформенном материале некую новую форму; наоборот, Судьба всегда устремляется на уже упорядоченную ситуацию, обладающую определенным смыслом, обликом (*лицом*)<sup>75</sup>: переворот обрушивается на мир, уже сотворенный некоей разумной силой. Переворот всегда имеет низвергающую направленность (за исключением трагедий на священные сюжеты); он перемещает вещи сверху вниз, его образ — падение<sup>76</sup> (можно предположить, что в расиновском воображаемом заметную роль играют образы нисхождения; основания для такого предположения дает хотя бы третье из «духовных песнопений»<sup>77</sup>, вспомним также наш анализ расиновских *сумерек*). Переворот — чистый акт, не имеющий никакой длительности; это точка, миг, проблеск молнии (классицистический язык обозначает его словом *удар* (*coup*); можно сказать, что перевороту присуща симультанность<sup>78</sup>: герой, пораженный ударом Судьбы, совмещает в своем душераздирающем восприятии два состояния — прежнее, которого он лишился, и новое, уготованное ему отныне. По сути дела, и в этом случае, как и в случае с расколом, сознание жизни есть не что иное, как сознание переворота: *быть* — значит не только быть расколотым, но и быть опрокинутым.

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

Злоба всегда *точна*, и расиновскую трагедию можно назвать «искусством злобы». Бог действует по законам симметрии; именно благодаря этому Бог создает спектакль<sup>81</sup>. Злая воля Бога имеет эстетическое измерение: Бог дает человеку возможность насладиться великолепным зрелищем — зрелищем собственного падения. Эта реверсивная игра имеет и риторическое выражение: антитезу, и стиховое выражение: удар (*la frappe*)<sup>82</sup> (совершенно очевидно, что александрийский стих изумительно поддерживает двучленное строение расиновского мира<sup>83</sup>). Бог как организатор трагедийного зрелища обозначается именем «Судьба». Теперь мы понимаем, что такое расиновская Судьба: это не совсем Бог, это посястороннее обличье Бога, это эвфемизм, позволяющий не указывать на злобность Бога. Слово «Судьба» позволяет трагическому герою частично обманывать себя в том, что касается источника несчастий. Говоря о Судьбе, герой признает неслучайность своего несчастья, указывает на его





пластическое содержание, но уклоняется от решения вопроса о чьей-то личной ответственности за это несчастье. Действие стыдливо отъединяется от своей причины. Это парадоксальное абстрагирование оказывается легко объяснимым, если мы учтем, что герой умеет разъединять реальность Судьбы и сущность Судьбы. Он предвидит реальность Судьбы, но он не ведает ее сущности. Или, еще точнее, он предвидит самое непредвиденность Судьбы, он переживает Судьбу реально, как форму, как *ману*<sup>84</sup>, он добровольно погружается в эту форму, он ощущает самого себя — чистой и длящейся формой<sup>85</sup>, и этот формализм позволяет ему стыдливо отвернуться от Бога, несколько от Бога не отрекаясь.

Вина. Таким образом, трагедия по сути своей — это тяжба с Богом, но тяжба бесконечная, тяжба, в ходе которой наступает перерыв и переворот. Весь Расин заключен в той парадоксальной минуте, когда ребенок узнает, что его отец дурен, и однако же отказывается отречься от своего отца. Из этого противоречия имеется лишь один выход (который и есть сама трагедия): сын должен взять на себя вину Отца, виновность твари должна оправдать божество. Отец несправедливо мучает тебя: достаточно будет заслужить его гнев задним числом, и все мученья станут справедливыми. Переносчиком этой «ретроспективной вины» как раз и является Кровь. Можно сказать, что всякий трагический герой рождается невинным: он делает себя виновным, чтобы спасти Бога<sup>86</sup>. Расиновская теология — это инверсия искупления: человек здесь искупает Бога. Теперь становится очевидной функция Крови (или Судьбы): она дает человеку право быть виновным. Виновность героя — это функциональная необходимость: если человек чист, значит, нечист Бог, и мир распадается. Поэтому человек должен *беречь* свою вину, как самое драгоценное достояние; самый же верный способ стать виновным — взять на себя ответственность за то, что было вне тебя, до тебя. Бог, Кровь, Отец, Закон — все это есть Предшествование,



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

«Догматизм» расиновского героя. Этот страшный союз основан на верности. По отношению к Отцу герой испытывает подлинный ужас увязания: герой вязнет в собственном предшествовании, как в густой массе, которая засасывает его с головой. Эту массу образуют бесформенные напластования связей<sup>89</sup>: супруги, родители, родина, даже дети — короче, все олицетворения легальности оказываются олицетворениями смерти. Расиновская верность — похоронная, несчастная верность. Такова, например, верность Тита: пока отец был жив, Тит был свободен; когда отец умер, Тит утратил свободу. Поэтому расиновский герой измеряется прежде всего своей способностью к разрыву; роковым образом он может эмансипироваться только ценой неверности. Самые регрессивные фигуры — те, что остаются прикованы к Отцу, окутаны отцовской субстанцией (Гермиона, Кифарес, Ифигения, Есфирь, Иодай): Прошлое — это *право*, и Отцов-





ская субстанция горделиво воплощает это право Прошлого. Горделиво — значит агрессивно, даже если агрессивность скрыта под лоском учтивости (Кифарес, Ифигения). Некоторые другие фигуры, хотя и сохраняют безусловное повиновение Отцу, все же ощущают эту верность как похоронный порядок и высказывают свое ощущение в косвенной жалобе (Андромаха, Орест, Антигона, Юния, Антиох, Монима). Наконец, третьи — они-то и суть подлинные расиновские герои — идут еще дальше, и проблема неверности встает перед ними в полный рост (Гемон, Таксил, Нерон, Тит, Фарнак, Ахилл, Федра, Гофолия и — самый эмансипированный из всех — Пирр), они знают, что хотят порвать, но не знают, как это сделать, они знают, что не могут перейти от детства к зрелости иначе, как ценой новых родов<sup>30</sup>, которые обычно означают преступление — отцеубийство, матереубийство или богоубийство. *Отказ от наследования* — вот что определяет этих героев; поэтому к ним можно применить одно из выражений Гуссерля и назвать их *догматическими* героями; расиновский же словарь именует их *нетерпеливыми*. Они пытаются высвободиться, но их усилию противостоит неисчерпаемая сила Прошлого; эта сила выступает настоящей Эринией<sup>31</sup>, она пресекает любую попытку основать новый Закон, при котором наконец-то все станет возможным<sup>32</sup>.

Такова дилемма. Как выходить из этого положения? И прежде всего *когда* из него выходить? Верность — это паническое состояние; герой ощущает верность как обнесенность глухой стеной; слом этой стены означает страшное потрясение. И все же это потрясение происходит, потому что приходит нестерпимость (расиновское *s'en est trop* или его варианты: *le comble*, *le x-trémité mortelle*\*). Претерпевание связи подобно удушью<sup>33</sup>, поэтому оно и подталкивает к действию; загнанный в угол, расиновский герой *хочет* ринуться наружу. Однако трагедия приостанавливает именно это движение; расиновский человек оказы-

\* «Довольно», «верх несчастья», «смертельная крайность». — *Прим. перев.*

вается *схвачен* в процессе высвобождения. Лозунг расиновского героя — «Что делать?», а не «Что-то делать». Герой взывает к действию, но не совершает действия; он формулирует альтернативы, но не разрешает их; он стоит на грани действия, но не переходит эту 5 грань; он сосредоточен на дилеммах, а не на проблемах; он не столько поступает, сколько отступает (опять-таки, разумеется, за исключением Пирра); действие для него означает лишь одно: перемену. Эта остановленность альтернативы выражается в бесчисленных расиновских монологах; обычная конструкция здесь — «Нет, лучше...» — то есть: все что угодно, даже смерть, только бы это не продолжалось по-прежнему.

Порыв расиновского человека к освобождению совершенно нетранзитивен, и уже в этой нетранзитивности коренится неизбежность поражения; действие ни к чему не может быть приложено, поскольку мир с самого начала находится в отдалении. Абсолютная расколотость универсума (результат полной замкнутости расиновской пары на самое себя) исключает воз- 20 можность какого бы то ни было опосредования; расиновский мир — это двучленный мир, его статус — парадоксальный, а не диалектический: не хватает последнего члена триады. Нагляднее всего эта нетранзитивность, непереходность проявляется в глагольных 25 выражениях любовного чувства: у Расина любовь — это состояние, не имеющее в грамматическом плане прямого дополнения: *я люблю, я любил (а), вы любите, я должен полюбить* — кажется, будто у Расина «любить» — глагол по природе своей непереходный; 30 глагол здесь выражает силу, безразличную к объекту приложения; тем самым глагол выражает и сущность действия, как если бы действие было замкнуто само на себя<sup>94</sup>. Любовь с самого начала обесцелена и тем самым *обесцелена*. Отрезанная от реальности, любовь 35 может лишь самоповторяться, но не развиваться. Поэтому в конечном счете поражение расиновского героя проистекает из неспособности помыслить время иначе, как в категориях повторения: альтернатива всегда приводит к повторению, а повторение — к пораже- 40





нию. Расиновская длительность никогда не связана с вызреванием, она циркулярна: в результате прибавления все возвращается на круги своя, не претерпевая никаких превращений («Береника» — самый чистый пример подобного круговращения, из которого не происходит, по точному выражению Расина, *ничего*\*). Втянутый в это неподвижное время, поступок тяготеет к ритуалу. Поэтому в известном смысле совершенно иллюзорно понятие трагедийной развязки: здесь ничто не развязывается, здесь все разрубается<sup>95</sup>. Точно такое же повторяющееся время характерно и для вендетты: бесконечного и как бы неподвижного умножения преступлений. Поражение всех расиновских героев, от «Братьев-соперников» до «Гофолии», определяется тем, что они не могут выбраться из циркулярного времени<sup>96</sup>.

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

Баязид — единственный трагический герой, придерживающийся тактики проволочек, он *выжидает*, и это его выжидание несет угрозу самой сущности трагедии<sup>97</sup>; назад к трагедии, назад к смерти его возвращает Аталида, когда отказывается принять какое бы то ни было опосредование своей любви; несмотря на свою нежную кротость, Аталида оказывается Эринией, она *настигает* Баязида, возвращает его себе.

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

Для Нерона как ученика Бурра искомым третьим элементом становится мир, реальная императорская миссия (этот Нерон прогрессивен); для Нерона как ученика Нарцисса третьим элементом становится преступление, возведенное в систему, тирания как мечта (этот Нерон регрессивен по отношению к первому). Для Агамемнона третьим элементом становится мнимая Ифигения, коварно придуманная Жрецом. Для Пирра третьим элементом становится Астианакс, реальная жизнь ребенка, создание нового, открытого будущего, противостоящего закону вендетты, который воплощает эриния Гермiona. В этом жестоко альтернативном мире надежда всегда сводится к одному: каким-то способом обрести троичный порядок, в котором будет преодолен дуэт палача и жертвы, Отца и сына. Возможно, таков скрытый желательный смысл всех этих любовных трио, которые проходят через трагедию. В них следует видеть не столько классические элементы любовного треугольника, сколько утопический образ преодоления бесплодных отношении изначальной пары<sup>98</sup>.

Но главный выход, изобретенный самим Расином (а не теми или иными его персонажами), — это нечистая совесть. Герой успокаивается, уклонившись от конфликта, не пытаясь его разрешить. Он спасается под сенью Отца, уподобляя Отца абсолютному Благу: это конформистский выход из положения. Эта нечистая совесть витает во всех расиновских трагедиях, она проявляется то там, то здесь, захватывает того или иного героя, вооружает его нравственным языком; открыто она царит в четырех «счастливых» трагедиях Расина: «Александр», «Митридат», «Ифигения», «Есфирь». Здесь вся трагедия сконцентрирована, как нарыв, в одном черном персонаже. Этот по видимости маргинальный персонаж (Таксил, Фарнак, Эрифилла, Аман) служит искупительной жертвой для остальных. Этого носителя трагедии изгоняют как нежелательное лицо; когда он исчезает, остальные могут дышать, жить, покинуть трагедию; никто больше на них не смотрит: они могут вместе лгать, славить





Отца как естественное Право, наслаждаться торжеством собственной чистой совести. Но это уклонение от трагедии может на самом деле осуществиться лишь благодаря еще одной уловке: надо раздвоить Отца, извлечь из него трансцендентную фигуру, несущую великодушие и несколько отделенную высокой моральной или социальной функцией от Отца-мстителя. Вот почему во всех этих трагедиях присутствуют одновременно две различные фигуры: Отец и Царь. Александр может быть великодушным, поскольку закон вендетты воплощается в Поре. Митридат двойствен: в качестве Отца он возвращается из смерти, внушает ужас, наказывает; в качестве Царя он умирает и прощает. Агамемнон хочет убить свою дочь, а спасают ее Греки, Церковь (Калхас), Государство (Улисс); Мардохей блюдет суровый Закон, *владеет* Есфирью — Артаксеркс возвышает ее и осыпает милостями. Быть может, позволительно видеть в этом хитром распределении обязанностей тот же прием, посредством которого Расин неизменно делил свою жизнь между своим Царем (Людовик XIV) и своим Отцом (Пор-Рояль). Пор-Рояль составляет скрытую основу всякой расиновской трагедии, определяя важнейшие ее мотивы: верность и поражение. Но все *выходы* из трагедийного тупика вдохновлены Людовиком XIV, продиктованы угодливостью перед Отцом-Царем: загнивание трагедии начинается с Царя, и, с другой стороны, именно эти «улучшенные» трагедии вызывали особенно горячее одобрение Людовика XIV.

Наперсник. Между нечистой совестью и поражением есть, однако же, еще один выход: выход диалектический. Такой выход в принципе известен трагедии; но трагедия может допустить его лишь ценой банализации его функциональной фигуры. Эта фигура — наперсник. В эпоху Расина эта роль уже постепенно выходит из моды, отчего ее значение, возможно, повышается. Расиновский наперсник, в соответствии с происхождением этого ампула, связан с героем, можно сказать, феодальными узами: узами *преданности*.

Эта связь делает его подлинным двойником героя. Предназначение наперсника, вероятно, состоит в том, чтобы взять на себя всю тривиальность конфликта и его разрешения — короче говоря, в том, чтобы удерживать нетрагическую часть трагедии в особой боковой 5 зоне, где происходит дискредитация языка, его *одомашнивание*<sup>99</sup>. Как мы знаем, догматизму героя неизменно противостоит эмпиризм наперсника. Здесь надо напомнить то, что было сказано выше по поводу замкнутости трагедийного пространства: для наперсника 10 существует мир; уйдя со сцены, наперсник может войти в реальность, а затем вернуться из нее обратно на сцену: его незначительность гарантирует его всеобщность. Первый результат этого *права на выход* заключается в следующем: для наперсника универсум 15 утрачивает непреложную антиномичность<sup>100</sup>. Будучи порождено в первую очередь альтернативным строением мира, отчуждение отступает, как только мир становится многовариантным. Герой живет в мире форм, событийных чередований и знаков; наперсник живет 20 в мире содержаний, причинно-следственных связей и случайностей. Разумеется, наперсник — это голос разума (очень глупого разума, но вместе с тем немножко и Разума), противоречащий голосу «страсти»; но это значит прежде всего, что он выражает возможное 25 в противовес невозможному; поражение создает героя, оно трансцендентно герою; в глазах же наперсника поражение *затрагивает* героя, оно случайно для героя. Отсюда — диалектический характер решений, предлагаемых (безуспешно) наперсником и всегда сво- 30 дящихся к опосредованию альтернативы.

По отношению к герою наперсник действует поэтапно, сначала он стремится раскрыть секрет, выявить суть дилеммы, мучающей героя; он хочет прояснить дело. Его тактика может показаться грубой, но 35 она весьма действенна: он провоцирует героя, наивно выставляя перед ним гипотезу, противоречащую устремлениям героя, короче, «допускает бестактность»<sup>101</sup> (как правило, герой выдает свое потрясение, но быстро скрывает его в потоке оправдательных 40





речей). Что касается действий, которые рекомендует наперсник, все они диалектичны, т. е. подчиняют цель средствам. Вот самые распространенные из этих действий: *бежать* (нетрагическое выражение трагедийной смерти); *выжидать* (это все равно что противопоставить времени-повторению время-созревание реальности)<sup>102</sup>; *жить* («живите!» — этот призыв всех наперсников прямо определяет трагический догматизм как волю к поражению и смерти; чтобы спастись, герою было бы достаточно отнестись к своей жизни как к ценности). Живучесть, которую проповедует наперсник во всех перечисленных случаях (в последнем случае — открыто и императивно) — это самая антитрагическая ценность, какую можно только вообразить.

Но роль наперсника не сводится к тому, что он представляет на сцене живучесть; он еще и призван противопоставить некий внетрагедийный Разум всем тем алиби, посредством которых герой прикрывает свою волю к поражению. Этот внетрагедийный Разум определенным образом разъясняет трагедию: наперсник *жалеет* героя, иначе говоря, снимает с героя какую-то часть ответственности; он считает, что герой волен спасти себя, но отнюдь не волен совершить зло; что героя вовлекли в поражение, из которого он все-таки может выйти. Сам же герой занимает строго противоположную позицию: он принимает на себя полную ответственность за деяния предков, которых он не совершал, но провозглашает себя беспомощным, как только речь заходит о преодолении вины предков.

Короче, герой требует для себя свободы быть рабом, но отнюдь не свободы быть свободным. Может быть, в фигуре наперсника, хотя он и неловок и зачастую очень глуп, уже угадываются очертания всех этих своевольных слуг, которые противопоставят психологическому регрессу хозяина и господина гибкое и успешное владение реальностью.

Знакобоязнь. Герой заперт. Наперсник ходит вокруг него, но не может проникнуть внутрь него: их языки сменяют друг друга, но никогда не совпадают.



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

Поскольку мир сведен к единственному отношению пары, все вопросы непрерывно адресуются к Другому — к Другому во всей его целостности. Герой прикладывает безмерные, мучительные усилия, чтобы *прочитать* партнера, с которым он связан. Поскольку *уста* являются местом ложных знаков<sup>103</sup>, читающий неизменно устремляет внимание на лицо: плоть как бы дает надежду на объективное значение. В лице особенно важны *чело* (как бы гладкое, обнаженное лицо, на котором ясно отпечатывается полученное сообщение)<sup>104</sup> и, главное, *глаза* (истина в последней инстанции)<sup>105</sup>. Но самый верный знак — это *перехваченный* знак (например, письмо): уверенность в собственном несчастье становится радостью, которая затопляет героя и наконец-то побуждает его действовать — Расин называет это *спокойствием*<sup>106</sup>.

Таково, быть может, последнее состояние трагедийного парадокса: любая знаковая система здесь





раздваивается, становясь одновременно объектом бесконечного доверия и объектом бесконечного подозрения. Здесь мы затрагиваем самую сердцевину дезорганизации: язык. Поведение расиновского героя —  
 5 поведение по преимуществу словесное; но возникает и некое встречное движение: слово героя все время выдает себя за поведение, поэтому речь расиновского человека проникнута непосредственным порывом — она *брошена* нам в лицо (разумеется, я тщательно разливаю язык и письмо). Если, например, переложить  
 10 расиновскую речь в прозу, без всякого внимания к интонационной драпировке, перед нами обнаружится бурное движение, состоящее из порывов, восклицаний, провокационных выпадов, контрударов,  
 15 возмущений — короче, обнаружится язык в своей генетической основе, а не в зрелой форме.

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

Расиновский *логос* никогда не отрывается от самого себя, он экспрессивен, а не транзитивен, он никогда не направлен на манипулирование предметом или на изменение реальности; он всегда остается — самоисчерпывающая тавтология — языком языка. Вероятно, его можно было бы свести к ограниченному  
 30 набору артикуляций и клаузул совершенно *тривиального* свойства — и совсем не потому, что вульгарны «чувства» героев (как с наслаждением полагала вульгарная критика, критика Сарсе и Леметра<sup>107</sup>), но потому, что тривиальность — неотъемлемая форма  
 35 под-языка, этого *логоса*, который беспрерывно рождается и никогда не завершается. Именно в этом, кстати, и состоит удача Расина: его поэтическое письмо было достаточно прозрачным, чтобы мы могли угадать почти базарный характер «сцены»; артикуляционный субстрат настолько близок, что он напол-

няет расиновский дискурс естественным дыханием, расслабленностью — я бы даже сказал, чуть ли не «СВИНГОМ».

Логос и Праксис. В расиновской трагедии заявля- 5  
ет о себе подлинная универсальность языка. Язык  
здесь в каком-то упоении поглощает все функции,  
обычно отводимые прочим формам поведения; хочет-  
ся даже назвать этот язык *политехническим*. Этот  
язык — орган восприятия, он может заменять зрение, 10  
как если бы зрячим стало ухо<sup>108</sup>; этот язык — чувство,  
ибо любить, страдать, умирать — все это здесь значит  
*говорить*, и ничего больше; этот язык — субстанция,  
он защищает (быть в *смятении* — значит перестать  
говорить, значит оказаться раскрытым); этот язык — 15  
порядок, он позволяет герою оправдать свои агрессии  
или свои поражения и извлечь отсюда иллюзию согла-  
сия с миром; этот язык — мораль, он позволяет обра-  
тить личную страсть в *право*.

Быть может, это и есть ключ к расиновским траге- 20  
диям: говорить — значит делать, Логос берет на себя  
функции Праксиса и замещает собою Праксис; все  
разочарование мира концентрируется и искупается в  
слове, действие опустошается, язык наполняет-  
ся. Речь отнюдь не идет о празднословии: театр Раси- 25  
на — не болтливый театр (в известном смысле театр  
Корнеля куда болтливее); это театр, где речь и дей-  
ствование гонятся друг за другом и соединяются лишь  
на мгновение, чтобы немедленно вновь бежать друг от  
друга. Можно было бы сказать, что слово здесь не ак- 30  
ция, а реакция. Быть может, это объясняет нам, поче-  
му Расин так легко подчинился жесткому правилу  
единства времени: для него время говорения совпада-  
ет безо всякого труда с реальным временем, посколь-  
ку реальность — это и есть слово; этим же объясняет- 35  
ся, почему он возвел «Беренику» в ранг образца своей  
драматургии: действие в этой пьесе стремится к нулю,  
за счет чего гипертрофируется слово<sup>109</sup>.

Итак, в основе трагедии лежит это слово-действие. 40  
Его функция очевидна: опосредовать Отношение





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

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

Итак, конфликт между бытием и действием разрешается здесь через кажимость. Но тем самым закладывается основа зрелища как искусства. Несомненно, расиновская трагедия — одна из самых умных, какие были когда-либо предприняты, попыток придать 5 поражению эстетическую глубину, расиновская трагедия — это действительно искусство поражения, это восхитительно хитроумное построение спектакля о невозможном. В этом отношении она, как кажется, противостоит мифу, поскольку миф исходит из 10 противоречий и неуклонно стремится к их опосредованию<sup>111</sup>; трагедия же, напротив, замораживает противоречия, отвергает опосредование, оставляет конфликт открытым; и в самом деле, всякий раз как Расин берется за некий миф, чтобы обратить его в трагедию, 15 он в известном смысле отвергает миф, делает из мифа окончательно закрытую фабулу. Однако в конечном счете происходит следующее: пройдя через глубокую эстетическую рефлексию, обретя твердую внешнюю форму, подвергнувшись последовательной систематизации от пьесы к пьесе, в результате чего мы можем 20 говорить о расиновской трагедии как об особом и целостном явлении, наконец, став объектом восхищенного внимания потомков — этот отказ от мифа сам становится мифическим: трагедия — *это миф о поражении мифа*. В конечном счете трагедия стремится к 25 диалектической функции: она верит, что зрелище поражения может стать преодолением поражения, а страсть к непосредственному может стать опосредованием. Когда все прочее уже разрушено, трагедия 30 остается *спектаклем*, то есть согласием с миром.

1960

## Примечания

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

<sup>2</sup> Mauron Ch. L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine. Gap: Ophrys, 1957.





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

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

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

<sup>6</sup> Функция царского Покоя хорошо выражена в следующих стихах из «Есфири»:

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

(I, 3) (Пер. Б. Лившица)

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

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

<sup>9</sup> Готовы корабли. Благоприятен ветер

(«Андромаха», III, 1) (Пер. И. Шафаренко и В. Шофа).

Да, корабли твои к отплытию готовы...

(«Береника», I, 3) (Пер. Н. Рыковой).

И на корабль взошел, что ждал в порту меня...

(«Баязид», III, 2) (Пер. А. Цывьяна).

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

Хоть торопился я, но дней потратил много.

Бог весть, что в лагере могло произойти

За долгий этот срок, пока я был в пути.

(«Баязид», I, 1) (Пер. А. Цывьяна)

Да, наши участи решит исход сраженья,

Но действовать и мы должны без промедленья.

Пусть от врагов Мурад спасается сейчас,

Пусть победитель он — что сдерживает нас?

(«Баязид», I, 2) (Пер. А. Цывьяна)

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

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

<sup>13</sup> Открой свои глаза, сочти и разумей,

Сколь много есть причин ей стать женой твоей.

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

Ужель его слова, упорные старанья

Понравиться тебе, твои благодеянья,

Великодушие и прелести твои

Не могут послужить порукою любви?

(«Баязид», I, 3) (Пер. А. Цывьяна)

<sup>14</sup> Например:

Царевна грудь свою прекрасную пронзила...  
И холод оковал прекраснейшее тело...  
(«Фиваида», V, 5) (Пер. А. Косе, с изм.)  
И красота руки, и царственная стать  
Позволили бы ей правительницей стать  
(«Береника», II, 2) (Пер. Е. Костокович)  
Царевич ведь пригож...  
(«Баязид», I, 1) (Пер. Л. Цывьяна)

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

<sup>16</sup> Теория физической ненависти изложена в «Фиваиде», IV, 1. Феодалная культура сублимировала Эрос соперников, введя их физическое столкновение в рамки рыцарского ритуала. След этой сублимации мы находим в «Алекса́ндре Великом» (конфликт между Александром и Пором): Александр рыцарствен — но он-то как раз и стоит вне трагедии.

<sup>17</sup> Об эротических отношениях между Нероном и Британиком прямо сказано у Тацита. Что касается Ипполита, Расин сделал его влюбленным в Арикию, дабы зритель не заподозрил в Ипполите гомосексуалиста.

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

Она теперь не та владычица былая,  
Что, слабость женскую рассудком подавляя,  
Умела в нужный час опередить врага <...>  
Решимость прежнюю свели на нет сомненья,  
И — снова женщина — она лишилась сил.  
(«Гофолия», III, 3) (Пер. Ю. Корнеева)

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

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

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

И как она была красива без прикрас!..  
Меж грубых воинов она, полуодета...  
(«Британик», II, 2) (Пер. Э. Липецкой)  
Позволь мне, грудь твою и плечи я прикрою,  
И волосы тебе поправлю, подниму.  
(«Береника», IV, 2) (Пер. Н. Рыковой)

Как этих покрывал и этого убора  
Мне пышность тяжела средь моего позора!  
(«Федра», I, 3) (Пер. О. Мандельштама)

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

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

Он этим зрелищем...  
(«Береника», IV, 2) (Пер. Н. Рыковой)

<sup>22</sup> Например:

Хотел заговорить — мне голос изменил.  
(«Британик», II, 2) (Пер. Э. Липецкой)  
Но с самых первых слов — о, пытка роковая! —  
Язык мой путался, немея, застывая.  
(«Береника», II, 2) (Пер. Н. Рыковой)  
Покинули меня и зрение, и речь...  
(«Федра», I, 3) (Пер. М. Донского, с изм.)





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

Я с радостью иду, куда влекут желанья <...>  
Грожу и требую — когда ее здесь нет.  
Я весь перед тобой, Нарцисс, как на ладони:  
При ней ни мужества, ни воли нет в Нероне <...>  
Так или иначе, бессильный и немой.  
Пред гением ее сникает гений мой.  
(«Британик», II, 2) (Пер. Э. Липецкой)

<sup>24</sup> Lamoignon A. La Rhétorique ou l'Art de parler. 4me ed., revue et augmentée d'un tiers. Amsterdam: Marret, 1699. P. 121.

<sup>25</sup> Какая захвачена воспоминаньем чудным!  
(«Береника», I, 5)

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

Пирр место Гектора отныне как бы занял.  
(«Андромаха», V, 3)

<sup>27</sup> Верна страданию, в глухой тени сокрыта...  
(«Британик», II, 2)

Вам от небес даны сокровища на то ли,  
Чтоб вы их погребли в своей земной юдоли?  
(«Британик», II, 3) (Пер. Е. Костюкович)

Мне, свыкшейся давно с безвестной темной ночью...  
(«Британик», II, 3) (Пер. Э. Липецкой)

<sup>28</sup> О Солнце, светлый бог, дарящий миру день,  
Зачем развеял ты сегодня ночи тень?  
(«Фиваида», I, 1) (Пер. А. Косе)

Не случайно Расин писал из Юзеса в 1662 г.:  
И ночи здешние прекрасней ваших дней.

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

<sup>30</sup> Вот эти картины:

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

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

<sup>32</sup> И взор покорностью столь дивно выделялся...  
(«Британик», II, 2)

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

<sup>34</sup> Взгляд возведя горе, наполненный слезами...  
(«Британик», II, 2)  
Слезами жаждала умиловить небо.  
(«Есфирь», I, 1)

<sup>35</sup> Его мучения воображать мне сладко.  
(«Британик», II, 8)



<sup>36</sup> ...Потом в своем покое  
Тот образ неземной я видел пред собою —  
И сколько произнес восторженных речей!  
Скажу ли? По душе мне даже слез ручей,  
Что льет из-за меня. Хотел просить прощенья,  
Но робко умолкал...  
(«Британик», II, 2) (Пер. Э. Липецкой)

<sup>37</sup> Виновник бед моих, отчизны покоритель,  
Чья длань кровавая похитила меня <...>  
И в руки жадные свирепому врагу  
Попалась я. В тот миг я сразу помертвела,  
Затмился свет в глазах, оледенело тело.  
Я стала словно труп, недвижимый и немой.  
Потом очнулась я, и взор туманный мой  
Увидел, что рука кровавая злодея  
Мой стан сжимает. Я, очей поднять не смея,  
Старалась избегать, как смерти, как огня,  
Ужасных глаз того, кто полонил меня.  
(«Ифигения», II, 1) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изм.)

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

О, да, коварная, его вы полюбили!  
Картина буйств его, что вами создана,  
И длань, которая в крови обагрена,  
Те смерти, тот Лесбос, тот пепел и то пламя —  
Все в память врезала любовь, играя вами.  
(«Ифигения», II, 5) (Пер. Е. Костюкович)

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

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

<sup>40</sup> Да, Пора я искал, но что б ни говорили,  
Я вовсе не желал обречь его могиле.  
Не скрою, был я рад вновь обнажить клинок.  
Гром доблестных побед меня сюда привлек.  
Молва о том, что Пор прослыл непобедимым,  
Оставить не могла меня невозмутимым.  
(«Александр Великий», IV, 2) (Пер. Е. Баевской, с изм.)

<sup>41</sup> Забыл, что жизнь твоя в моей пока что власти  
И, если бы к тебе я не питала страсти,



Которую теперь отказ твой оскорбил,  
 Давно бы ты убит и похоронен был?  
 («Баязид», I, 1) (Пер. А. Цивьяна)  
 Я извлекла тебя из тьмы небытия;  
 Ступай в нее назад!..  
 («Баязид», II, 1)

<sup>42</sup> Те времена прошли, когда, любимый всеми,  
 Слагал на плечи мне забот и власти бремя  
 Мой юный сын Нерон, и этому был рад.  
 Тогда я во дворец могла призвать сенат,  
 Тогда, незримая, всем правила умело...  
 («Британик», I, 1) (Пер. Э. Липецкой)

<sup>41</sup> Вот если бы согнуть негнущуюся волю!  
 Неуязвимый дух пронзить стрелой скорбей!  
 Навек сковать того, кто не знал целей!..  
 Победа над каким героем знаменитым  
 Сравнится с торжеством любви над Ипполитом?  
 («Федра», II, 1) (Пер. М. Донского)

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

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

<sup>45</sup> Простерла руки я, спеша ее обнять,  
 Но с трепетом узрел мой взор, к ней устремленный,  
 Лишь ноги, кисти рук и череп оголенный  
 В пыли, впитавшей кровь и вязкой, словно слизь,  
 Да псов, которые из-за костей дрались.  
 («Гофолия», II, 5) (Пер. Ю. Корнеева)

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

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

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

<sup>49</sup> Но пусть не мил тебе я буду и в аду,  
 Пусть сохранишь ко мне ты вечную вражду;  
 Пусть непрощенною останется обида —  
 Я следом за тобой сойду во мрак Аида,  
 И вечно там, где ты, пребудет тень моя.  
 И докучать тебе не перестану я.  
 Измучат иль смягчат тебя мои моления,  
 Но в смерти ты уже не сыщешь избавленья.  
 («Фиваида», V, 6) (Пер. А. Косе)

<sup>50</sup> Например, Дорида говорит Эрифиле о ее (Эрифилы) сопернице: Ведь Ифигения безмерно к вам добра, Она лелеет вас как нежная сестра.

(«Ифигения», II, 1) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

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

...Неужто вы боитесь  
Вспомнить хоть на миг о том, что вы — отец?  
(«Ифигения», II, 2)

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

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

Но вас, сударыня, никто не понуждает  
За нами следовать. Вас ныне ожидает  
Кров, много более приятный, чем у нас...  
(«Ифигения», II, 4) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изм.)

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

За униженья я себя вознагражу,  
Когда хопернице, ликуя, покажу  
Ее любимого безжизненное тело,  
Увижу, как она от горя помертвела.  
Ее отчаянье согреет душу мне...

(«Баязид», IV, 5) (Пер. А. Цыбьяна)

Злодея увидеть мне хочется самой,  
Его смятением упиться и позором.  
(«Баязид», IV, 6) (Пер. А. Цыбьяна, с изм.)

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

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

Быть вашим навсегда — нет чести выше этой <...>  
И пусть господствует над Римом кто захочет!  
(«Тит и Береника», III, 5)

<sup>55</sup> Обращенная к Гермионе мольба Андромахи (III, 4) позволяет на небольшом пространстве увидеть целую изоощренную игру местоимений: *Сударыня, куда вы?* — церемонность и иронический выпад.

*Несчастную вдову* — Андромаха объективируется, чтобы доставить удовлетворение Гермионе.

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

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

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





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

Во мне сошлись на битву двое.

О, Боже, где найду покой?

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

Цит. по: Мосиак Ф. Жизнь Жана Расина; Зесваль Ж. де. Исповедь Николая; Виньи А. де. Стелло, или Синие демоны. М.: Книга, 1988. С. 94.

<sup>57</sup> Надо ли напоминать что раскол — первая характеристика невротического состояния: «я» всякого невротика раздроблено, и поэтому его отношения с реальностью ограничены (Nunberg Э. Principes de psychanalyse. P.: P.U.F., 1957).

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

<sup>59</sup> Гермiona забывает, что она сама велела Оресту убить Пирра.

(«Андромаха», V, 5)

<sup>60</sup> Например:

Любила слишком я, чтоб не возненавидеть.

(«Андромаха», II, 1)

<sup>61</sup> Вы стали вновь собой; сей благородный пыл

И вам, и Греции вас ныне возвратил.

(«Андромаха», II, 5)

Мой гнев вернулся вновь — и вновь я стал собой.

(«Митридат», IV, 5)

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

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

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

Ведь сызмальства я рос, прильнув к его груди.

(«Митридат», IV, 2)

Отца и матери лишилась рано я,

Но он, исполненный любовью нежной к брату,

Решил восполнить мне родителей утрату.

(«Есфирь», I, 1)

(Пер. Б. Лившица)

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

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

Эдип обрекает сыновей на самоубийственную ненависть.

Гермиона (греки, Прошлое) организует убийство Пирра.

Агриппина не дает дышать Нерону.

Веспасиан (Рим) отнимает у Тита Беренику.

Митридат и его дети.

Агамемнон и Ифигения.  
Тесей и Ипполит.  
Гофолия и Иоас.

Кроме того, дважды в расиновских пьесах мать шлет проклятие сыну: Агриппина — Нерону (V, 7), Гофолия — Иоасу (V, 6).

<sup>67</sup> И гнев его всегда любви его сильней.

(«Митридат», 1, 5)

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

(«Фиваида», III, 2) (Пер. А. Косе)

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

Кто толковал его? Калхас? Да разве внове,

Что смысл пророчества бывает искажен?

Кто мне поручится, что верно понят он?

(«Ифигения», IV, 4) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

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

(«Гофолия», V, 6) (Пер. Ю. Корнеева)

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

Чем кровь преступников, текущая рекою.

(«Фиваида», III, 3) (Пер. А. Косе)

Бросался всюду я навстречу верной смерти.

За ней отправился я к скифским племенам,

Что кровью пленников свой освящают храм.

(«Андромаха», 11, 2) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

<sup>72</sup> Едва лишь возомню, что милость мне дана,

Что небо наконец дарует нам прощенье,

Как новые оно дарует мне мученья.

(«Фиваида», III, 3) (Пер. А. Косе)

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

Они доводят нас до грани преступленья,

Велят свершить его и не дают прощенья!

(«Фиваида», III, 2) (Пер. А. Косе)

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

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

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

Какою ты еще пленился высотой?

Я пропастей страшусь, разверстых предо мной:

Падение должно отныне быть ужасным.

(«Есфирь», III, I) (Пер. Б. Лившица)

<sup>77</sup> Два человека, составляющих я):

Один, свободный, чуждый тлена,





К высотам горним устремлен,  
Но тщетно призывает он  
Презреть желанья плоти бренной;  
Его не слышу: неизменно  
Другим к земле я пригнетен.

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

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

<sup>75</sup> Своеобразный *вневременной характер* переворота резко подчеркивается правилом единства времени (это еще раз показывает, до какой степени правила являются живым выражением целостной идеологии, а не простыми условностями):

Не странно ли? Меня в один и тот же день...

(«*Британик*», II, 3)

<sup>76</sup> Трагедийное *именно* выражается союзом *когда* или конструкцией «когда... (высказывание о *верхе достигнутого*) — тогда... (высказывание о падении)». Это аналог латинского «*cum... tunc*», выражающего вместе и противительные, и временные отношения (одновременность). Имеется огромное количество примеров с использованием и других грамматических форм.

Итак, я приплыла за тридевять земель,  
Лишь чтоб убить его и с тем отплыть отсель!

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

и т. д.

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

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

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

<sup>81</sup> Иль боги тешатся, преступников творя  
И славу горькую страдальцев им даря?  
(«*Фиваида*», III, 2) (Пер. А. Косе)

И в предисловии к «Есфири»:

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

<sup>82</sup> Клодель о Расине;

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

<sup>83</sup> Антитеза — фигура, старая, как мир; александрийский стих — общее достояние целой цивилизации. Споры нет: количество форм всегда ограничено. Это, однако, не мешает той или иной форме приобре-

тать специфический смысл. Критика не может отказаться от поисков этого смысла под тем предлогом, что данная форма имеет всеобщий характер. Жаль, что мы до сих пор не располагаем «философией» александрийского стиха, социологией метафоры или феноменологией риторических фигур.

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

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

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

Итак, *страстям* во власть предавшись беззаветно...

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

<sup>86</sup> Сколь добродетельной я ни держусь дороги,

Меня преследуют безжалостные боги.

А коли так — теперь, отчаянье презрев,

Я стану делать все, чтоб оправдать их гнев.

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

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

<sup>88</sup> По аналогии со знаменитым Эдиповым комплексом, эти отношения можно было бы назвать Ноевым комплексом: один из сыновей смеется над наготой отца, остальные сыновья отводят глаза и прикрывают отцовскую наготу.

<sup>89</sup> ...О, супруг!

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

О, сын мой! Жизнь твоя недешево мне стоит!

(«*Андромаха*», III, 8) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора, с изм.)

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

Им было б на руку, чтоб твой державный сын

Беспомощным юнцом остался до седин.

(«*Британик*», I, 2) (Пер. Э. Липецкой)

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

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

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

<sup>94</sup> Например:

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

(«*Береника*», V, 7) (Пер. Н. Рыковой)





Другой замкнутый на себя глагол — *бояться*:

— Чего боитесь вы?  
— Сама того не знаю. Но я боюсь.  
(«Британик», V, 1)

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

<sup>96</sup> Проклятие Агриппины Нерону:  
От ярости своей пьянея вновь и вновь,  
Ты станешь каждый день вкушать людскую кровь.  
(«Британик», V, 6)

Проклятие Гофолии Иоасу:

...его я заверяю:  
В свой час закон творца сочтет и он ярмом —  
Ахава и моя проснется кровь и в нем.  
Тогда опять венца Давидова владетель,  
Как дед и как отец, забудет добродетель  
И Богу отомстит, алтарь его скверня,  
За нас — Иезавель, Ахава и меня.  
(«Гофолия», V, 6) (Пер. Ю. Корнеева)

<sup>97</sup> Антитрагические стихи:  
Быть может, в будущем смогу шагнуть я дале,  
Мы не должны спешить...  
(«Баязид», II, 1)

<sup>98</sup> Гермиона говорит о Пирре и об Андромахе:  
Он мог бы поделить вниманье между нами.  
(«Андромаха», V, 3)  
Обезумеваящий Орест:  
И смерть желанная положит пусть конец  
Непримиримому раздору трех сердец.  
(«Андромаха», V, 5) (Пер. И. Шафаренко и В. Шора)

Юния обращается к Нерону и Британику:  
И пусть соединит приятнь обоих вас!  
(«Британик», III, 8) (Пер. Э. Липецкой)  
Тит говорит о Беренике, об Антиохе и о себе:  
Мы трое сроднены и сердцем и душою.  
(«Береника», III, 1)

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

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

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

<sup>100</sup> «...Только в общественном состоянии субъективизм и объективизм, спиритуализм и материализм, деятельность и страдание утрачивают свое противопоставление друг другу...» (Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. Т. 42. С. 123.)

<sup>101</sup> Например, Терамен хочет заставить Ипполита признаться в любви к Арикии:

Возможно ль, чтобы к ней ты ненависть питал?  
(«Федра», I, 1) (Пер. М. Донского)



- <sup>102</sup> Царь Александр тебе подарит власть над ней,  
А время — лучшее от гордости лекарство:  
Она смирит свой гнев, чтоб не утратить царства.  
Ты — царь ее судьбы, и ты ей станешь мил.  
(«Александр Великий», III, 3) (Пер. Е. Баявской)  
Зачем ты, господин, терзаешься? Дай срок —  
И в берега войдет разлившийся поток.  
(«Береника», III, 4) (Пер. И. Рыковой)  
Весьма сомнительно султанши торжество —  
Вам надо подождать...  
(«Баязид», III, 3) (Пер. А. Цывьяна, с изм.)
- <sup>103</sup> Я одного жадала: чтоб здесь уста твои,  
Всегда твердившие, что нет конца любви,  
Что не придет для нас минута расставанья,  
Мне вечное теперь назначили изгнание!  
(«Береника», IV, 5) (Пер. Н. Рыковой)  
Ужель ты думаешь, что, поступившись честью,  
Я, не любя ее, слова любви сказал...  
(«Баязид», III, 4) (Пер. А. Цывьяна)
- <sup>104</sup> Например:  
Он сможет наблюдать до самого конца,  
С каким челом снесу я взор его отца.  
(«Федра», III, 3)
- <sup>105</sup> Но даже если я заставляю лгать свой рот,  
Он правду все равно в моих глазах прочтет!  
(«Британик», II, 3) (Пер. Э. Липецкой)  
Да не обидится царевич непреклонный:  
Хоть о любви молчал, глядел он, как влюбленный.  
(«Федра», II, 1) (Пер. М. Донского)
- <sup>106</sup> Весь свой спокойный гнев направлю я на месть.  
(«Баязид», IV, 5) (Пер. А. Цывьяна, с изм.)
- <sup>107</sup> По мнению подобных критиков, Расин, например, в «Андромахе» изобразил историю вдовы, которая готовится вступить в повторный брак и колеблется между интересами своего ребенка и памятью о покойном муже (Цит. по: Adam A. Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, t. IV. P.: Domat, 1954. P. 347).
- <sup>108</sup> В Серале ухо становится важнейшим органом восприятия («Баязид», I, 1).
- <sup>109</sup> «Герой и героиня <...> которые весьма часто страдают больше всех и действуют меньше всех» (Д'Обиньяк. Цит. по: Scherer J. La dramaturgie classique en France. P.: Nizet, 1959. P. 29).
- <sup>110</sup> «Психологически» проблема истинности расиновского героя неразрешима: невозможно определить истинные чувства Тита к Беренике. Тит становится истинным лишь в тот миг, когда он расстается с Береникой, т. е. переходит от логоса к праксису.
- <sup>111</sup> Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983. Гл. XI.



### III. История или литература?

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

Оставим эту передачу: в своей наивности она лишь подводит массовую аудиторию к старой проблеме взаимоотношений между историей и художественным произведением — проблеме, которая активно обсуждается с тех самых пор, как возникла философия времени, то есть с начала прошлого века: обсуждения эти бывали то более, то менее успешными, то более, то менее утонченными. Перед нами два континента: с одной стороны, мир как изобилие политических, социальных, экономических, идеологических фактов; с другой стороны, художественное произведение, на вид стоящее особняком, всегда многосмысленное, поскольку оно *одновременно* открывается несколькими



значениям. Идеальной была бы ситуация, при которой эти два удаленных друг от друга континента обладали бы взаимодополняющими формами — так, чтобы при мысленном сближении они совместились и вошли друг в друга, подобно тому, как Вегенер склеил 5 Африку и Америку. К сожалению, это всего лишь мечта: формы сопротивляются или, что еще хуже, изменяются в различном ритме.

По правде сказать, до сих пор эту проблему можно было считать решенной, лишь оставаясь в рамках 10 той или иной законченной философской системы, будь то система Гегеля, Тэна или Маркса. Вне систем мы видим массу сопоставлений, замечательных по эрудиции и остроумию, но — как бы в силу последней стыдливости — всегда фрагментарных. Историк ли- 15 тературы обрывает себя на полуслове, как только он приближается к настоящей истории. С одного континента на другой доносятся лишь разрозненные сигналы; становятся видны отдельные сходства между континентами. Но в целом изучение каждого континента 20 идет автономно: два эти раздела географии почти не связаны друг с другом.

Возьмем какую-нибудь историю литературы (все равно, какую: мы не раздаем призы, мы размышляем о правилах игры). От истории здесь осталось одно на- 25 звание: перед нами ряд монографических очерков, каждый из которых обычно посвящен отдельному автору как некоей самоценной величине; история здесь превращается в череду одиноких фигур; короче, это не история, а хроника. Конечно, имеется и порыв дать 30 общую картину — применительно к жанрам или к школам (порыв все более и более заметный), но этот порыв никогда не выходит за рамки литературы как таковой; это поклон, который на ходу отвешивают исторической трансценденции; это закуска перед глав- 35 ным блюдом, имя которому — «автор». Таким образом, всякая история литературы сводится к серии замкнутых критических анализов: между историей и критикой исчезает какая бы то ни было разница; мы можем без малейшего методологического сотрясения 40





перейти от эссе Тьерри-Монье о Расине к главе о Расине из «Истории французской литературы XVII в.» А. Адана: меняется лишь язык, но не точка зрения; в обоих случаях все исходит из Расина, хотя устрем-

5 лается в разных направлениях: в одном случае — к поэтике, в другом — к трагедийной психологии. При самом благожелательном рассмотрении, история литературы оказывается не более чем историей произведений.

10 Может ли быть иначе? В известной мере — да: возможна история литературы, не затрагивающая произведений (я еще к этому вернусь). Но в любом случае упорное нежелание историков литературы переходить от литературы к истории говорит нам о следующем:

15 литературное творчество обладает особым статусом; мы не только не можем относиться к литературе как ко всем прочим продуктам истории (никто этого всерьез и не предлагает), но, более того, эта особенность произведения в известной мере противоречит истории;

20 художественное произведение по сути своей парадоксально, оно есть одновременно и знамение истории, и сопротивление ей. Этот-то фундаментальный парадокс и проявляется, с большей или меньшей нагляд-

25 чувствуют, что произведение от нас ускользает, что оно есть нечто *иное*, чем история произведения, сумма его источников, влияний или образцов; что произведение представляет собою твердое и неразложимое ядро, погруженное в неопределенную массу событий,

30 условий, коллективных ментальностей; вот почему мы до сих пор располагаем не историей литературы, а лишь историей литераторов. В общем, литература проходит сразу по двум ведомствам: по ведомству истории, в той мере, в какой литература является институ-

35 туцией; и по ведомству психологии, в той мере, в какой литература является творчеством. Следовательно, для изучения литературы требуются две дисциплины, различные и по объекту, и по методам изучения; в первом случае объектом будет литературная институция,

40 а методом будет исторический метод в его самой со-

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

Первое пожелание А. Февра сводится к изучению среды. Несмотря на популярность этого выражения у литературной критики, смысл его остается неясным. Если речь идет о ближайшем окружении писателя, которое обычно состоит из очень небольшого числа





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

ний план; потребность в индивиде здесь крайне мала, если только она вообще имеется. В своей книге о Рабле Л. Февр на самом деле стремился к изучению среды; и что же, разве Рабле стоит в центре этой книги? — отнюдь; Рабле здесь скорее служит исходной точкой 5 полемики (поскольку полемика — сократический демон Л. Февра), эмоциональным поводом к тому, чтобы исправить распространённые представления об атеизме XVI в., грешащие чрезмерной модернизацией; Рабле здесь — кристаллизатор и только. Но стоит уде- 10 лить чуть больше внимания писателю, стоит проявить чуть больше почтительности к гению — и вся среда рассыпается на мелкие кусочки, на анекдоты, на литературные «прогулки»<sup>3</sup>.

Что касается расиновской публики (второй пункт 15 программы Л. Февра), в нашем распоряжении имеется много попутных замечаний на эту тему, разбросанных там и сям, бесспорно ценные статистические данные (в частности, у Пикара), но ни одной современной обобщающей работы; суть проблемы остается совершенно непроясненной. Кто ходил на спектакли? Если судить по расиновской критике — Корнель (скрывавшийся в ложе) и мадам де Севинье. Но кто еще? Двор, город — что они представляли собой конкретно? Впро- 25 чем, социальный состав публики — отнюдь не единственный интересующий нас вопрос; еще интереснее вопрос о функции театра в глазах этой публики: развлечение? мечта? самоотождествление? дистанцирование? снобизм? Какова была дозировка всех этих элементов? Простое сравнение с позднейшими типами 30 публики ставит здесь подлинные исторические проблемы. Нам мимоходом сообщают, что успех «Береники» был огромен: зрители плакали. Но кто плачет в театре сегодня? Хочется, чтобы рыдания над «Береникой» характеризовали тех, кто проливал слезы, 35 а не только того, кто эти слезы вызывал; хочется прочитать историю слезливости; хочется, чтобы исходя из этого факта и захватывая последовательно все иные проявления, нам описали целую аффективную систему эпохи (ритуальную или действительно физиологи- 40





ческую?) — точно так же, как Гране реконструировал систему выражений траура в классической китайской культуре. Тема, тысячекратно указанная, но до сих пор совсем не разработанная, — а ведь речь идет о

5 «звездном» веке нашей литературы.

Еще один объект исторического изучения, отмеченный А. Февром: интеллектуальная подготовка этой публики (и ее писателей). Между тем сегодня нам предлагают лишь отрывочные, разрозненные сведения

10 об образовании в классическую эпоху; они не позволяют реконструировать ту ментальную систему, которую предполагает данная педагогика. Нам говорят — опять-таки мимоходом, — что янсенистское

15 воспитание было революционным, что у янсенистов дети учили древнегреческий, что преподавание велось на французском языке и т. п. Нельзя ли продвинуться дальше — как в подробностях (например, повседневный жизненный опыт одного школьного класса), так

и во взгляде на систему в целом, на ее отношения с

20 общепринятым воспитанием (ведь расиновская публика не состояла сплошь из янсенистов)? Короче, нельзя ли написать историю образования во Франции (или хотя бы фрагмент такой истории)? Во всяком случае,

указанная лакуна особенно ощутима на уровне тех

25 историй литературы, которые как раз и призваны дать нам сведения обо всем, что есть в авторе кроме него самого. Откровенно говоря, критика источников пред-

ставляет, на наш взгляд, ничтожный интерес по сравнению с изучением подлинно формирующей среды —

30 среды, окружающей подростка.

Быть может, исчерпывающая библиография снабдила бы нас основным материалом по каждому из вы-

шеперечисленных пунктов. Я лишь говорю, что настало время для обобщающих работ, но что искомый

35 синтез никогда не сможет осуществиться в нынешних рамках истории литературы. Дело в том, что за всеми этими лакунами скрывается один коренной изъян.

Дефектна здесь не информация, используемая исследователем, а исследовательская точка зрения; это,

40 однако, не делает дефект менее существенным. Дефект



состоит в том, что писателю отводится привилегированное «центральное» место. Всюду повторяется одно и то же: не история отсылает к Расину, а Расин выводит к читателю историю как свою свиту. Причины этого — по крайней мере материальные причины — ясны: 5 работы о Расине — это в основном университетские работы; следовательно, они не могут перешагнуть (разве что при помощи уловок, дающих ограниченные результаты) через сами рамки высшего образования: с одной стороны — философия, с другой — история, 10 еще дальше — литература; между этими дисциплинами идет взаимообмен, все более и более широкий, все охотнее и охотнее признаваемый; но сам объект исследования остается предопределен устаревшими рамками, все более и более противоречащими тем пред- 15 ставлениям о человеке, на которых основываются сегодняшние гуманитарные науки<sup>4</sup>. Последствия оказываются тяжелы: угнездившись на авторе, превратив литературного «гения» в центр наблюдения, мы вытесняем на периферию, в зону каких-то далеких туманностей, собственно исторические объекты; мы касаемся их лишь нечаянно, мимоходом, в лучшем случае мы указываем на их существование, оставляя другим заботу по их изучению в неопределенном будущем; самое главное в истории литературы становится вы- 20 морочным имуществом, от которого отказались одновременно и историк, и критик. Можно сказать, что место человека, писателя, в нашей истории литературы аналогично месту события в историзирующей истории: обладая первостепенной важностью в ином 30 плане, здесь он загораживает всю перспективу; истинный сам по себе, он приводит к созданию ложной картины.

Не будем больше говорить о бескрайней целине невспаханных тем, ждущих своего исследования; 35 возьмем тему, уже превосходно разработанную Пикаром: положение литератора во второй половине XVII в. Идя от Расина и будучи прикован к Расину, Пикар в результате смог предложить нам не более чем материалы к теме; история вновь используется здесь 40





как набор подручных средств для создания портрета; Пикару открылась вся глубина темы (его предисловие к работе недвусмысленно заявляет об этом), но обетованная земля в данном случае лишь маячит на горизонте; главенствует фигура писателя, а это заставляет критика уделять истории с сонетами не меньше внимания, чем доходам Расина; в итоге читатель вынужден выискивать на разных страницах работы ту социальную информацию, существенность которой он прекрасно почувствовал; причем Пикар информирует нас о профессиональном положении одного Расина. Но является ли оно действительно типичным? А другие, включая сюда писателей второго ряда (и прежде всего их)? Сколь бы страстно Пикар ни отвергал психологическую интерпретацию проблемы (были Расин «карьеристом?»), все равно личность Расина вновь и вновь преграждает путь исследователю.

С творчеством Расина соприкасается еще очень много других фактов, подлежащих изучению, — в частности те, к которым относится последний пункт программы А. Февра: их можно назвать фактами коллективной ментальности. Некоторые искушенные расиноведы сами уже указывали мимоходом на эти факты, выражая желание, чтобы когда-нибудь названные проблемы были исследованы целиком, независимо от творчества Расина. Жан Помье отметил необходимость воссоздать историю расиновского мифа; можно представить себе, сколь ярко высветила бы указанная история буржуазную (упрощенно говоря) психологию от Вольтера до Робера Кемпа. А. Адан, Р. Жазинский и Ж. Орсибаль призвали обратить внимание на популярность, можно сказать, общеобязательность аллегории в XVII в.: типичный факт коллективной ментальности, как мне кажется, значительно более важный, чем правдоподобие ключей самих по себе. Все тот же Жан Помье предложил создать историю воображения в XVII в. (указывая, в частности, на тему метаморфозы).

Как видим, та история литературы, обязанности которой мы здесь исчисляем, не останется без дела.

Сверх уже названных задач, простой читательский опыт подсказывает мне еще некоторые другие. Например, такую; мы не располагаем ни одной современной работой по классической риторике; обычно мы отправляем фигуры мысли в музей педантского формализма, как если бы они существовали лишь в воображении нескольких иезуитов, сочинявших трактаты по риторике<sup>3</sup>; между тем Расин полон риторических фигур — Расин, почитающийся самым «естественным» из наших поэтов. А через эти риторические фигуры язык навязывает целую систему видения мира. Это относится к стилю? к языку? Ни к тому, ни к другому; на самом деле речь идет о совершенно особом установлении, о *форме* мира; это вещь не менее важная, чем исторический тип пространственных представлений у художников; к несчастью, история литературы только ждет еще своего Франкастеля.

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





то в невинной фразе, то в направленности суждения, то в некоем молчании — убежденность в следующем постулате: мы должны толковать Расина, конечно, не в соответствии с нашими собственными проблемами, но, во всяком случае, под знаком некоей вечной литературы, существо которой не подлежит обсуждению; обсуждаться могут (и должны) лишь формы манифестации этой литературы.

Однако при погружении в историю существо литературы перестает быть существом. Десакрализованная, но тем самым, на мой взгляд, лишь обогащенная, литература оказывается одной из великих человеческих деятельностей, имеющих переменную форму и переменную функцию, — тех деятельностей, необходимость исторического изучения которых неизменно проповедовал Февр. Таким образом, история возможна лишь на уровне литературных *функций* (производство, коммуникация, потребление), а никак не на уровне индивидов, отправлявших эти функции. Иначе говоря, история литературы возможна лишь как социологическая дисциплина, которая интересуется деятельностями и установлениями, а не индивидами<sup>6</sup>. Вот к какой истории ведет нас программа Февра: к истории, полностью противоположной всем привычным историям литературы; она будет строиться из прежних материалов (хотя бы частично), но ее организация и смысл будут противоположны прежним: писатели будут в ней рассматриваться только как участники институциональной деятельности, идущей сверх индивидуальности каждого. Писатель участвует в литературной деятельности точно так же, как в первобытных обществах колдун участвует в отправлении магической функции; эта функция не закреплена ни в каких писаных законах, она может быть схвачена лишь через индивидов, ее отправляющих; однако же объектом науки является именно функция, и только она. Таким образом, привычная нам история литературы должна пройти через подлинный переворот, подобный тому, в результате которого стал возможен переход от королевских хроник к истории в собствен-

ном смысле слова. Дополнять наши литературные хроники какими-то новыми историческими ингредиентами (то неизвестным источником, то пересмотренной биографией) — пустая затея; должны быть взорваны сами рамки изучения, а объект изучения должен преобразиться. Отсечь литературу от индивида! Болезненность операции, даже ее парадоксальность — очевидны. Но только такой ценой можно создать историю литературы; набравшись храбрости, уточним, что введенная в необходимые институциональные границы, история литературы окажется просто историей как таковой<sup>7</sup>. Оставим теперь историю функции и обратимся к истории творчества. Творчество — неизменный объект тех историй литературы, которыми мы располагаем. После «Федры» Расин перестал писать трагедии. Это факт; но отсылает ли этот факт к другим фактам истории? Можно ли его *распространить вширь*? В очень малой степени. Этот факт может быть развит по преимуществу вглубь; чтобы придать ему какой бы то ни было смысл (а предлагались самые разные смыслы), надо постулировать глубинное содержание Расина, существо Расина, короче, надо затронуть *недоказуемую* материю, какой является субъективность. Можно объективно рассмотреть в Расине функционирование литературных институтов; невозможно претендовать на ту же объективность, когда желаешь разглядеть в Расине тайну творческого процесса. Здесь иная логика, иные требования, иная ответственность; необходимо интерпретировать отношение между произведением и индивидом; но как это сделать, не прибегая к психологии? К той или иной психологии? А каким образом найдет критик эту психологию, если не посредством личного *выбора*? Короче, сколь бы объективной она ни стремилась быть, сколь бы частными вопросами она себя ни ограничивала — всякая критика литературного творчества может быть только систематической. Надо не оплакивать этот факт, а требовать от критика откровенности в выборе системы.

Почти невозможно прикоснуться к литературному творчеству, не постулируя существование отноше-





ния между произведением и чем-то иным, внеположным произведению. В течение долгого времени это отношение считали причинно-следственным; произведение считалось *продуктом*; отсюда — такие понятия 5 литературной критики, как «источник», «генезис», «отражение» и т. д. Такое представление об отношении, лежащем в основе творчества, кажется все менее и менее состоятельным; либо объяснение затрагивает лишь бесконечно малую часть произведения, тогда 10 объяснение ничтожно; либо оно оперирует очень крупными величинами, но грубость операций вызывает бесчисленные возражения (аристократия и менуэт у Плеханова). Поэтому идея продукта постепенно уступила место идее знака: произведение понимается 15 как знак чего-то, внеположного произведению; в этом случае задача критики сводится к дешифровке значения, к выявлению элементов знакового отношения, и прежде всего к выявлению скрытого элемента: означаемого. К настоящему времени самая разработанная 20 теория того, что можно назвать «критикой значения» была предложена Л. Гольдманом (по крайней мере применительно к историческим означаемым; если же ограничиваться психическим означаемым, и психоаналитическая, и сартровская критика уже представляли 25 собой «критику значения»). Таким образом, речь идет об общем движении, цель которого — *открыть* произведение, открыть не как следствие причины, а как означающее означаемого.

Хотя эрудитская (не сказать ли для простоты: университетская?) критика в основном еще остается вер- 30 на идее *генезиса* (идее органической, а не структурной), получилось так, что интерпретаторы Расина стремятся расшифровать расиновскую драматургию как систему знаков. Каким путем? Путем аллегорического 35 подхода (изучения ключей, или аллюзий, — кому какое слово нравится). Как известно, Расин вызвал сегодня целую волну реконструкции «ключей», исторических (Орсибаль) или биографических (Жазинский): Андромаха — это Дюпарк? Орест — это сам 40 Расин? Монима — это Шанмеле? Юные израильтянки

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

Вся беда в том, что дешифровка неизвестного языка, не засвидетельствованного в документах, подобных розеттскому камню, совершенно нереальна, если не прибегать к психологическим постулатам. Сколько бы ни стремилась «критика значения» к строгости и к осторожности, систематический характер чтения заявляет о себе на всех уровнях. Прежде всего — на уровне самого означающего. Что, собственно, является здесь означающим? слово? стих? персонаж? ситуация? трагедия? все творчество в целом? Кто может декретировать означающее, если не идти чисто индуктивным путем, то есть не начинать с означаемого, ставя его *перед* означающим? Или другая проблема, требующая еще более систематического решения: что делать с теми частями произведения, о значении которых ничего не говорится? Аналогия — это сеть с очень крупными ячейками: три четверти расиновского дискурса проходят сквозь нее. Можно ли, избрав путь критики значения, останавливаться на полпути? Можно ли отдать все неозначающее на откуп таинственной алхимии творчества? Можно ли растративать на один стих бездну научной изощренности, после чего лениво бросать все остальное на произвол чисто магической концепции художественного произведения? А какими доказательствами подтвердить то или иное значение? Числом совпадающих фактов реальности (Орсибаль)? Но этим доказывается лишь допустимость данного значения, не более того. «Совершенством» словесного выражения (Жазинский)? Но по качеству стиха





судить о «жизненности» выражаемого чувства — это типичный априорный постулат. Связностью системы означающих (Гольдман)? Это, на мой взгляд, единственное приемлемое *доказательство*, поскольку всякий язык представляет собой высокосогласованную систему; но тогда, чтобы связность стала очевидной, надо проследить ее на протяжении *всего* произведения, т. е. решиться на тотальное критическое прочтение. Вот так, на самых разных уровнях, объективистские намерения «критики значения» оказываются несостоятельными в силу принципиально *произвольного* характера всякой языковой системы.

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

По сути, критика, апеллирующая к автору, — не что иное, как семиология, не решающаяся назваться собственным именем. Осмелюсь она открыто признать себя семиологией — и она по меньшей мере осознала бы свои границы, прямо заявила бы о своем выборе. Она бы поняла, что ей всегда придется иметь дело с двумя произвольными величинами и целиком брать на себя ответственность за выбор конкретного значения каждой из этих величин. С одной стороны, некое означающее всегда может быть соотнесено с несколькими возможными означаемыми; знаки всегда дву-



смысленны, дешифровка — это всегда выбор. Угнетен-  
 ные израильтяне в «Есфири» — кто это? протестан-  
 ты, янсенисты, тулузские монахини или человечество,  
 лишенное искупления? *Земля, пьющая кровь Эрех-*  
*тея*, — что это? элемент мифологического колорита, 5  
 прециозный штрих или фрагмент чисто расиновского  
 фантазма? Отсутствие Митридата — что это? ссылка  
 некоего реального монарха или угрожающее безмол-  
 вие Отца? Сколько означаемых приходится на один  
 знак! Мы не хотим сказать, что бесполезно соизмерять 10  
 правдоподобие этих означаемых; мы хотим сказать,  
 что выбор одного из них всегда обусловлен в конеч-  
 ном счете выбором той или иной ментальной системы  
 во всей ее полноте. Если вы решили для себя, что Мит-  
 тридат — это Отец, значит, вы обратились к психоана- 15  
 лизу; но если вы решили, что Митридат — это Кор-  
 нель, значит, вы опираетесь на ничуть не менее  
 произвольный (при всей его банальности) психологи-  
 ческий постулат. С другой стороны, решение ограни-  
 чить смысл произведения теми, а не иными рамками 20  
 тоже есть результат субъективного выбора<sup>9</sup>. Большин-  
 ство критиков полагает, что запрет идти вглубь гаран-  
 тирует большую объективность: по этой логике, оста-  
 ваясь на поверхности фактов, мы окажем факту 25  
 большее уважение; робость, банальность гипотезы яв-  
 ляются залогом ее состоятельности. Отсюда — очень  
 тщательная, иногда очень тонкая регистрация фактов  
 и боязливый отказ от истолкования этих фактов, сра-  
 батывающий именно в тот момент, когда интерпрета-  
 ция готова обрести подлинную содержательность. 30  
 Отмечают, например, навязчивое внимание Расина к  
 человеческим глазам, но запрещают себе говорить о  
 фетишизме; перечисляют проявления жестокости, но  
 не желают признавать, что речь идет о садизме; неже-  
 лание аргументируется тем, что в XVII в. не существо- 35  
 вало еще слова «садизм» (это все равно, что отказаться  
 восстанавливать климатическую картину некоей  
 страны в далекую эпоху на том основании, что тогда  
 еще не существовало дендроклиматологии); отмеча-  
 ют, что около 1675 г. трагедию вытесняет опера; но 40





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

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

Прежде всего и по преимуществу — алхимическим продуктом; имеются, с одной стороны, материалы — исторические, биографические, традиционные (они же источники); а с другой стороны (поскольку очевидно, что между материалами и произведением лежит 5 пропасть), имеется *нечто невыразимое*, называемое звучными и загадочными именами: *творческий порыв*, *таинство души*, *синтез*, короче, *Жизнь*; эту вторую сторону произведения следует чтить и целомудренно упоминать, но прикасаться к ней запрещено: это зна- 10 чило бы отказаться от науки ради выбранной системы. В результате мы видим, как одни и те же умы изощряются в научной строгости по поводу второстепенных деталей (сколько страстей бушевало вокруг одной даты или одной запятой!), а в главном без боя 15 отдаются на милость чисто магической концепции художественного произведения. С одной стороны — самый жесткий позитивизм со всей его недоверчивостью, с другой стороны — беззаботное использование схоластических приемов объяснения с их вечными тавтологиями: как опиум усыпляет в силу усыпляющего свойства, так и Расин творит в силу творческого дара. Странное представление о тайне, при котором тайну умудряются объяснить массой ничтожных причин; 20 странное представление о науке, при котором науку заставляют ревниво охранять непознаваемое. Пикантно то, что романтическая мифология вдохновения (ведь в конечном счете *творческий порыв* Расина — не что иное, как мирское именование расиновской 25 Музы) сочетается здесь с громоздким сциентистским аппаратом; так из двух противоречащих друг другу идеологий<sup>10</sup> рождается некая третья, убудочная система, которую можно поворачивать в любую сторону: произведение оказывается то умопостижимым, то иррациональным, в зависимости от потребностей 35 момента:

Я птичка: у меня есть крылья...

Я мышка: слава грызунам!

Я разум; у меня есть факты. Я тайна: отойдите прочь. 40





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

сти, чтобы предположить, что в процессе творчества феномены отрицания и компенсации бывают не менее плодотворны, чем феномены подражания.

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





точников произведения<sup>12</sup>. Если сравнить почтенное исследование Найта, зарегистрировавшего все древнегреческие заимствования у Расина, с исследованием Морона, попытавшегося понять, какой деформации подверглись эти заимствования, позволительно будет думать, что вторая из названных работ ближе подходит к тайне творчества<sup>13</sup>.

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

Искомое ищут и, разумеется, находят. Сходства множатся примерно так, как множатся алиби в языке параноика. На это не следует жаловаться; демонстрация внутренней взаимосвязи всегда остается прекрасным литературно-критическим зрелищем; но разве не видно, что, хотя в цепочке доказательств используются те или иные объективные факты, сам поиск доказательств обусловлен постулатом, принадлежащим к совершенно определенной системе? Если бы критика открыто сформулировала этот постулат, если бы факт перестал наконец играть роль сциентистского алиби для психологической позиции, избранной критиком (при том, что сохранились бы традиционные гарантии проверки факта), тогда парадоксальным образом историческая эрудиция оказалась бы наконец плодотворной, в той мере, в какой она стала бы служить обнаружению откровенно относительных значений, не

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

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

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





Объективному исследованию поддается вся институциональная сторона литературы (при том, что и в этом случае критику нет никакого резона скрывать свою собственную ситуацию). Что же касается оборотной стороны медали, той очень тонкой нити, которая связует произведение и его творца, как прикоснуться к ней, не прибегая к ангажированным понятиям? Среди всех подходов к человеку психология — самый *гадательный*, самый зависимый от времени подход. Потому что на самом деле *познание* «глубинного я» иллюзорно: имеются лишь разные способы выговаривать это «я» и ничего сверх этого. Расин открывается разным языкам; психоаналитическому, экзистенциальному, трагическому, психологическому (могут быть созданы и другие языки; они будут созданы); ни один из этих языков не непорочен. Но, признавая эту невозможность высказать *последнюю истину* о Расине, мы тем самым признаем, наконец, особый статус литературы. Он основан на парадоксе: литература есть совокупность элементов и правил, технических приемов и произведений, функция которой в общем балансе нашего общества состоит именно в том, чтобы *институционализировать субъективность*. Чтобы следовать за этими действиями литературы, критик должен сам сделаться парадоксальным, выставить напоказ то неизбежное пари, которое понуждает его говорить о Расине либо так, либо иначе: критик тоже является частью литературы. Первое правило объективности состоит здесь в том, чтобы оповещать о системе прочтения, поскольку нейтрального прочтения не существует. Среди всех упоминавшихся мною работ<sup>14</sup> нет ни одной, какую бы я оспаривал; можно даже сказать, что в разных отношениях я ими всеми восхищаюсь. Я лишь сожалею, что столько усилий было положено на служение шаткому делу: ибо, если мы хотим заниматься историей литературы, надо забыть о Расине-индивиде и сознательно перейти на уровень технических приемов, правил, ритуалов и коллективных ментальностей; а если мы хотим с какой бы то ни было целью проникнуть внутрь



Расина, если мы хотим сказать нечто — пусть даже одно слово — о расиновском я, тогда самое частное знание должно вдруг стать систематическим, а самый осторожный критик должен раскрыться как вполне субъективное, вполне историческое существо.

1960

## Примечания

<sup>1</sup> Уже Марк Блок писал о некоторых историках: «Когда надо удостовериться, имел ли место в действительности тот или иной поступок, их тщательность выше всяких похвал. Когда же они переходят к причинам поступка, их удовлетворяет любая видимость правдоподобия — обычно со ссылкой на одну из истин банальной психологии, которые верны ровно настолько, насколько и противоположные им» (Пер. Е.М. Лысенко) (*Блок М. Апология истории или Ремесло историка. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1986. С. 111*).

<sup>2</sup> *Pichois N. Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIXe siècle // Annales. 1959, juillet-septembre. P. 521–534.*

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

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

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

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

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

<sup>8</sup> Карл I отдал своих детей на попечение Генриетте Английской со словами: «Я не могу оставить вам более дорогой залог». Гектор отдает сына Андромахе со словами: «Я отдаю тебе залог моей любви» («Андромаха», III, 8). Р. Жазинский видит здесь значимое отношение, он приходит к выводу о наличии источника, образца. Чтобы оценить вероятность такого значения, которое вполне может быть на самом деле простым совпадением, надо вспомнить суждения Марка Блока в «Апологии истории» (*Блок М. Цит. соч. С. 71–76*).





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

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

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

<sup>12</sup> О «мифе истоков» см.: *Блок М.* Цит. соч. С. 19–23.

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

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

## ВООБРАЖЕНИЕ ЗНАКА

### L'imagination du signe

Перевод Н.А. Безменовой

Любой знак включает в себя или предполагает наличие трех типов отношений. Прежде всего — внутреннее отношение, соединяющее означающее с означаемым, и далее — два внешних отношения. Первое виртуально; оно относит знак к некоторому определенному множеству других знаков, откуда он извлекается для включения в речь; второе отношение актуально, оно присоединяет знак к другим знакам высказывания, предшествующим ему или следующим за ним в речевой цепи. Первый тип отношений отчетливо обнаруживается в явлении, называемом обычно *символом*; например, крест «символизирует» христианство, стена Коммунаров — Коммуну, красный цвет — запрет на движение; назовем это первое отношение *символическим*, хотя оно встречается не только в символах, но и вообще в знаках (которые, грубо говоря, представляют собой чисто условные символы). Второй план отношений предполагает для каждого знака существование определенного упорядоченного множества форм («памяти»), от которых он отличается благодаря некоторому минимальному различию, необходимому и достаточному для реализации изменения смысла; в слове *lupit* элемент *-it* (являющийся знаком, точнее, морфемой) обнаруживает свое значение аккузатива только в сопоставлении со всеми прочими (виртуальными) формами склонения (*-us*, *-i*, *-o* и т. д.); красный цвет не означает запрета, пока не включается в *регулярную* оппозицию зеленому и желтому (очевидно, что если бы не существовало никакого цвета, кроме красного, красный, по-видимому, сопоставлялся бы с отсутствием цвета); этот план отношений является, таким образом, системным, его



называют иногда парадигмой; назовем и мы этот второй тип отношений *парадигматическим*.

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

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

Символическое сознание видит знак в его глубинном, можно сказать, геологическом измерении, поскольку в его глазах именно ярусное залегание означаемого и означающего создает символ; существует представление о своего рода вертикальном соотношении креста и христианства: христианство залегает как бы *под* крестом в виде глубинной массы верований, ценностей и обрядов, более или менее упорядоченных на уровне формы. Вертикальность связи влечет за собой два последствия: с одной стороны, вертикальная связь создает впечатление уединенности символа — символ одиноко высится в мире, и даже если считать, что ему свойственна неисощимость, то она более всего напоминает «лес» с его беспорядочной подземной связью переплетенных корней (означаемых); с другой стороны, это вертикальное отношение с необходимостью обнаруживается как отношение аналогии — в символе форма всегда *похожа* (более или менее) на содержание, как если бы она была порождена им, и поэтому символическое сознание нередко таит в себе не до конца изжитый детерминизм: здесь явно преобладает отношение подобия (даже в том случае, если подчеркивается неадекватный характер знаковой связи). Символическое сознание царит в социологии символов и, конечно, отчасти в психоанализе в пору его зарождения, хотя сам Фрейд признавал необъяснимый (не-аналогический) характер некоторых символов; впрочем, это была как раз та эпоха, когда господствовало само слово *символ*; в те времена символ обладал почти мифической привилегией «неисчерпаемости»: символ неисчерпаем, а потому-де он не может быть сведен к «простому знаку» (ныне в этой «простоте» знака можно усомниться): могучее, находящееся в постоянном движении содержание все время как бы выплескивается за рамки формы, и потому для символического сознания символ, в сущности, представляет собой не столько кодифицированную форму коммуникации, сколько аффективный инструмент приобщения. Слово *символ* теперь слегка устарело; его охотно заменяют выражениями *знак* или *значение*. Этот терминологический сдвиг свидетельствует о некотором





размывании символического сознания, в частности в том, что касается аналогического отношения между означающим и означаемым; тем не менее это сознание сохраняет свою силу до тех пор, пока аналитический взгляд скользит мимо формальных отношений между знаками (не замечая или игнорируя их), ибо по самой своей сути символическое сознание есть отказ от формы: в знаке его интересует означаемое; означающее же для него всегда производно.

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

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

парадигматическое сознание установило отношение гомологии (термин Леви-Стросса) между отношением двух тотемов и отношением двух кланов (мы не рассматриваем здесь вопрос, является ли эта парадигма непременно двоичной). Конечно, оставляя означаемому только его обозначающую роль (оно указывает на означающее и позволяет выделить члены оппозиции), парадигматическое сознание тем самым стремится опустошить его; однако само значение при этом не уничтожается. И, разумеется, именно парадигматическое сознание обусловило (или отразило) бурное развитие фонологии, науки об образцовых парадигмах (*маркированность/немаркированность*), именно оно, благодаря трудам Леви-Стросса, определило порог, с которого начинается структурализм.

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





Возможно, нам когда-нибудь удастся вернуться к описанию этих семантических сознаний, попытаться связать их с историей; возможно, когда-нибудь и будет создана семиология семиологов, структурный анализ структуралистов. Здесь мы только хотели сказать, что, вероятно, существует самое настоящее воображение знака; знак является не только предметом особого типа знания, но и объектом определенного *видения*, напоминающего небесные сферы в *Сне Сципиона* или же то представление о молекуле, к которому прибегают химики; семиолог *видит*, как знак движется в поле значения, пересчитывает его валентности, очерчивает их конфигурацию: знак для него — осязаемая идея. Итак, следует предположить возможность перехода от трех сознаний (пока что очерченных схематично), о которых шла речь, к гораздо более широким разновидностям воображения, направленным на совершенно иные объекты, нежели знак.

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



достаточно осуществить выбор из некоторого готового набора элементов, заранее структурированного либо его собственным мышлением (согласно бинаристской гипотезе), либо просто в силу наличия материально законченных форм. Синтагматическое воображение уже не видит (или почти не видит) знак в его перспективе, зато оно *провидит* его развитие — его предшествующие и последующие связи, те мосты, которые он перебрасывает к другим знакам; это «стемматическое» воображение, вызывающее образ цепочки или сети; динамика этого образа предполагает *монтаж* подвижных взаимозаменяемых частей, комбинация которых как раз и производит смысл или вообще какой-либо новый объект; таким образом, речь идет о воображении сугубо исполнительском или функциональном (слово это несет в себе плодотворную двусмысленность, поскольку отсылает одновременно и к представлению о переменном отношении, и к идее пользования).

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

8 Барт Р.



все те произведения, само соиздание которых — путем монтажа дискретных и подвижных элементов — и является собственно зрелищем; такова поэзия, эпический театр, додекафоническая музыка и любые структурные композиции — от Мондриана до Бютора.

1962, «Arguments»



# СТРУКТУРАЛИЗМ КАК ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

## L'activité structuraliste

Перевод Н.А. Безменовой

Что такое структурализм? Это не школа и даже не течение (во всяком случае, пока), поскольку большинство авторов, обычно объединяемых этим термином, совершенно не чувствуют себя связанными между собой ни общностью доктрины, ни общностью борьбы. В лучшем случае дело идет о словоупотреблении: *структура* является уже старым термином (анатомистского и грамматистского происхождения)<sup>1</sup>, сильно истертым к настоящему времени: к нему охотно прибегают все социальные науки, и употребление этого слова не может служить чьим бы то ни было отличительным признаком — разве что в полемике относительно содержания, которое в него вкладывают; выражения *функции, формы, знаки и значения* также не отличаются специфичностью; сегодня это слова общего применения, от которых требуют и получают все, что пожелают; в частности, они позволяют замаскировать старую детерминистскую причинно-следственную схему. Вероятно, следует обратиться к таким парам, как *означающее—означаемое* и *синхрония—диакрония*, для того, чтобы приблизиться к пониманию отличий структурализма от других способов мышления; к первой паре следует обратиться потому, что она отсылает к лингвистической модели соссюрианского происхождения, а также и потому, что при современном состоянии вещей лингвистика, наряду с экономикой, является прямым воплощением науки о структуре; на вторую пару следует обратить внимание еще более решительным образом, ибо она, как кажется, предполагает известный пересмотр понятия истории в той мере, в какой идея синхронии (несмотря на то, 8\*



что у Соссюра она и выступает сугубо операциональ-  
ным понятием) оправдывает определенную immobili-  
зацию времени, а идея диахронии тяготеет к тому, что-  
бы представить исторический процесс как чистую  
5 последовательность форм. По-видимому, речевой знак  
структурализма в конечном счете следует усматривать  
в систематическом употреблении терминов, связанных  
с понятием значения, а отнюдь не в использовании са-  
мого слова «структурализм», которое, как это ни па-  
10 радоксально, совершенно не может служить чьим бы  
то ни было отличительным признаком; понаблюдайте,  
кто употребляет выражения *означающее* и *означаемое*,  
*синхрония* и *диахрония*, и вы поймете, сложилось ли у  
этих людей структуралистское видение.

15 То же самое справедливо и по отношению к ин-  
теллектуальному метаязыку, который открыто  
пользуется методологическими понятиями. Посколь-  
ку структурализм не является ни школой, ни течени-  
ем, нет никаких оснований априорно (пусть даже пред-  
20 положительно) сводить его к одному только научному  
мышлению; гораздо лучше попытаться дать его по воз-  
можности наиболее широкое описание (если не дефини-  
цию) на другом уровне, нежели уровень рефлексив-  
ного языка. В самом деле, можно предположить, что  
25 существуют такие писатели, художники, музыканты,  
в чьих глазах *оперирование* структурой (а не только  
мысль о ней) представляет собой особый тип челове-  
ческой практики, и что аналитиков и творцов следует  
объединить под общим знаком, которому можно было  
30 бы дать имя *структуральный человек*; человек этот  
определяется не своими идеями и не языками, кото-  
рые он использует, а характером своего воображения  
или, лучше сказать, *способности воображения*, ины-  
ми словами, тем способом, каким он мысленно пере-  
35 живает структуру.

Сразу же отметим, что по отношению ко всем сво-  
им пользователям сам структурализм принципиально  
выступает как *деятельность*, то есть упорядоченная  
последовательность определенного числа мыслитель-  
40 ных операций: можно, очевидно, говорить о структу-

ралистской деятельности, подобно тому как в свое время говорили о сюрреалистической деятельности (именно сюрреализм, вероятно, дал первые опыты структурной литературы — к этому вопросу стоит вернуться). Однако прежде чем обратиться к этим опера- 5

циям, нужно сказать несколько слов об их цели. Целью любой структуралистской деятельности — безразлично, рефлексивной или поэтической — является воссоздание «объекта» таким образом, чтобы в подобной реконструкции обнаружились правила 10 функционирования («функции») этого объекта. Таким образом, структура — это, в сущности, отображение предмета, но отображение направленное, заинтересованное, поскольку модель предмета выявляет нечто такое, что оставалось невидимым, или, если 15 угодно, неинтелигибельным, в самом моделируемом предмете. Структуральный человек берет действительность, расчленяет ее, а затем воссоединяет расчлененное; на первый взгляд это кажется пустяком (отчего кое-кто и считает структуралистскую деятельность 20 «незначительной, неинтересной, бесполезной» и т. п.). Однако с иной точки зрения оказывается, что этот пустяк имеет решающее значение, ибо в промежутке между этими двумя объектами, или двумя фазами структуралистской деятельности, рождается *нечто* 25 *новое*, и это новое есть не что иное, как интелигибельность в целом. Модель — это интеллект, приплюсованный к предмету, и такой добавок имеет антропологическую значимость в том смысле, что он оказывается самим человеком, его историей, его 30 ситуацией, его свободой и даже тем сопротивлением, которое природа оказывает его разуму.

Мы видим, таким образом, почему следует говорить о структурализме как деятельности; созидание или отражение не являются здесь неким первородным 35 «отпечатком» мира, а самым настоящим строительством такого мира, который походит на первичный, но не копирует его, а делает интелигибельным. Вот почему можно утверждать, что структурализм по самой своей сути является моделирующей деятельно- 40





стью, и именно в данном отношении, строго говоря, нет никакой *технической* разницы между научным структурализмом, с одной стороны, и литературой, а также вообще искусством — с другой: оба имеют отношение к *мимесису*, основанному не на аналогии между субстанциями (например, в так называемом реалистическом искусстве), а на аналогии функций (которую Леви-Стросс называет гомологией). Когда Трубецкой воссоздает фонетический объект в форме системы вариаций, когда Жорж Дюмезиль разрабатывает функциональную мифологию, когда Пропп конструирует инвариант народной сказки путем структурирования всех славянских сказок, предварительно им расчлененных; когда Клод Леви-Стросс обнаруживает гомологическое функционирование тотемистического мышления, а Ж.-Г. Гранже — формальные правила мышления экономического, или Ж.-К. Гарден — дифференцирующие признаки доисторических бронзовых предметов, когда Ж.-П. Ришар разлагает стихотворение Малларме на его характерные звучания — все они в сущности делают то же самое, что Мондриан, Булез или Бютор, конструирующие некий объект (как раз и называемый *композицией*) с помощью упорядоченной манифестации, а затем и соединения определенных единиц. Несуществен тот факт, что подлежащий моделирующей деятельности первичный объект предоставляется действительностью как бы в уже собранном виде (что имеет место в случае структурного анализа, направленного на уже сложившиеся язык, общество или произведение) либо, наоборот, в неорганизованном виде (таков случай структурной «композиции»). Несущественно и то, что этот первичный объект берется из социальной или воображаемой действительности, — ведь не природа копируемого объекта определяет искусство (стойкий предрассудок любых разновидностей реализма), а именно то, что вносится человеком при его воссоздании: исполнение является самой сутью любого творчества. Следовательно, именно в той мере, в какой цели структуралистской деятельности неразрывно связа-

ны с определенной техникой, структурализм заметно отличается от всех прочих способов анализа или творчества: объект воссоздается *для* выявления функций, и результатом, если можно так выразиться, оказывается сам проделанный путь; вот почему следует 5 говорить скорее о структуралистской деятельности, нежели о структуралистском творчестве.

Структуралистская деятельность включает в себя две специфических операции — членение и монтаж. Расчленив первичный объект, подвергаемый модели- 10 рующей деятельности, значит обнаружить в нем подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некоторый смысл; сам по себе подобный фрагмент не имеет смысла, однако он таков, что малейшие изменения, затрагивающие его конфигурацию, 15 вызывают изменение целого; *квадрат* Мондриана, *ряд* Пуссера, *строфа* из «Мобиль» Бютора, «мифема» у Леви-Стросса, фонема у фонологов, «тема» у некоторых литературных критиков — все эти единицы (ка- 20 ковы бы ни были их внутренняя структура и величина, подчас совершенно различные) обретают значимое существование лишь на своих границах — на тех, что отделяют их от других актуальных единиц речи (но это уже проблема монтажа), а также на тех, которые от- 25 личают их от других виртуальных единиц, и вместе с которыми они образуют определенный класс (называемый лингвистами *парадигмой*). Понятие парадигмы является, по-видимому, существенным для уяснения того, что такое структуралистское видение: парадигма — это по возможности минимальное мно- 30 жество объектов (единиц), откуда мы запрашиваем такой объект или единицу, которые хотим наделить актуальным смыслом. Парадигматический объект характеризуется тем, что он связан с другими объектами своего класса отношением сходства или несход- 35 ства: две единицы одной парадигмы должны иметь некоторое сходство *для того, чтобы* могло стать совершенно очевидным различие между ними; чтобы во французском языке мы не приписывали один и тот же смысла словам *poisson* и *poison*, необходимо, чтобы *s* и 40





z одновременно имели бы как общий (дентальность), так и дифференцирующий (наличие или отсутствие звонкости) признак. Необходимо, чтобы квадраты Мондриана были сходны своей квадратной формой и  
 5 различны пропорцией и цветом; необходимо, чтобы американские автомобили (в «Мобиль» Бютора) все время рассматривались бы одним и тем же способом, но при этом всякий раз различались бы маркой и цветом; необходимо, чтобы эпизоды мифа об Эдипе  
 10 (в анализе Леви-Стросса) были бы одинаковы и различны и т. д., для того чтобы все названные типы дискурса и произведений оказались интеллигибельными. Операция членения, таким образом, приводит к первичному, как бы раздробленному состоянию модели,  
 15 при этом, однако, структурные единицы отнюдь не оказываются в хаотическом беспорядке; еще до своего распределения и включения в континуум композиции каждая такая единица входит в виртуальное множество аналогичных единиц, образующих осмысленное целое, подчиненное высшему движущему принципу — принципу наименьшего различия.

Определив единицы, структуральный человек должен выявить или закрепить за ними правила взаимного соединения: с этого момента деятельность по запрашиванию сменяется деятельностью по монтированию.  
 25 Синтаксис различных искусств и различных типов дискурса, как известно, весьма разнообразен; но что в равной мере обнаруживается во всех произведениях, созданных в соответствии со структурным замыслом, так  
 30 это их подчиненность некоторым регулярным ограничениям; причем формальный характер этих ограничений, несправедливо ставившийся структурализму в упрек, имеет гораздо меньшее значение, чем их стабильность, поскольку на этой второй стадии моделирующей  
 35 деятельности разыгрывается не что иное, как своего рода борьба против случайности. Вот почему критерии рекуррентности приобретают едва ли не демиургическую роль: именно благодаря регулярной повторяемости одних и тех же единиц и их комбинаций, произведение предстает как некое законченное целое, иными  
 40



словами, как целое, наделенное смыслом; лингвисты называют эти комбинаторные правила *формами*, и было бы весьма желательно сохранить за этим истрепанным словом его строгое значение: форма, таким образом, это то, что позволяет отношению смежности между 5 единицами не выглядеть результатом чистой случайности; произведение искусства — это то, что человеку удается вырвать из-под власти случая. Сказанное, быть может, позволит понять, с одной стороны, почему так называемые нефигуративные произведения являются все 10 же произведениями в самом точном смысле слова, ибо человеческая мысль подчиняется не аналогической логике копий и образцов, но логике упорядоченных образований, а с другой стороны — почему эти же самые произведения, в глазах тех, кто не различает в них никакой 15 *формы*, выглядят как хаотические и тем самым никчемные: стоя перед абстрактным полотном, Хрущев, безусловно, ошибается, не видя в нем ничего, кроме беспорядочных мазков, оставленных ослиным хвостом; и тем не менее в принципе он знает, что искусство — это своего 20 рода победа над случайностью (он упускает из виду всего лишь то, что любому правилу — хотим ли мы его применять или понять — научаются).

Построенная таким образом модель возвращает нам мир уже не в том виде, в каком он был ей изначально дан, и именно в этом состоит значение струк- 25 турализма. Прежде всего он создает новую категорию объекта, который не принадлежит ни к области реального, ни к области рационального, но к области *функционального*, и тем самым вписывается в целый 30 комплекс научных исследований, развивающихся в настоящее время на базе информатики. Затем, и это особенно важно, он со всей очевидностью обнаруживает тот сугубо человеческий процесс, в ходе которого люди наделяют вещи смыслом. Есть ли в этом что- 35 либо новое? До некоторой степени, да; разумеется, мир всегда, во все времена стремился обнаружить смысл как во всем, что ему предзадано, так и во всем, что он создает сам; новизна же заключается в факте появления такого мышления (или такой «поэтики»), которое 40





5 пытается не столько наделить целостными смыслами открываемые им объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает. В пределе можно было бы сказать, что объектом структурализма является не человек-носитель бесконечного множества смыслов, а человек-производитель смыслов, так, словно человечество стремится не к исчерпанию смыслового содержания знаков, но единственно к осуществлению того акта, посредством которого производятся все эти исторически возможные, изменчивые смыслы. Ното *significans*, человек означающий, — таким должен быть новый человек, которого ищет структурализм.

15 По словам Гегеля<sup>2</sup>, древние греки изумлялись *естественности* естества; они непрестанно вслушивались в него, вопрошая родники, горы, леса, грозы об их смысле; не понимая, о чем именно им говорят все эти вещи, они ощущали в растительном и космическом мире всепроникающий *трепет* смысла, которому они дали имя одного из своих богов — Пан. С той поры природа изменилась, стала социальной: все, что дано человеку, уже пропитано человеческим началом — вплоть до лесов и рек, по которым мы путешествуем. Однако находясь перед лицом этой социальной природы (попросту говоря — культуры), структуральный человек в сущности ничем не отличается от древнего грека: он тоже вслушивается в естественный голос культуры и все время слышит в ней не столько звучание устойчивых, законченных, «истинных» смыслов, сколько вибрацию той гигантской машины, каковую являет собой человечество, находящееся в процессе неустанного созидания смысла, без чего оно утратило бы свой человеческий облик. И вот именно потому, что такое производство смысла в его глазах гораздо важнее, нежели сами смыслы, именно потому, что функция экстенсивна по отношению к любым конкретным творениям, структурализм и оказывается не чем иным, как деятельностью, когда отождествляет акт создания произведения с самим произведением: додекафоническая композиция или анализ

Леви-Стросса являются объектами именно в той мере, в какой они *сделаны*: их бытие в настоящем тождественно акту их изготовления в прошлом; они и суть предметы, изготовленные в прошлом. Художник или аналитик проделывает путь, ранее пройденный смыслом; им нет надобности указывать на него: их функция, говоря словами Гегеля, — это *manteia*; подобно древним прорицателям, они возвещают о месте смысла, но не называют его. И именно потому, что литература, между прочим, есть тоже своего рода прорицательство, она доступна и рациональному толкованию, и в то же время вопрошает, она говорит и безмолвствует, проникая в мир по той же самой дороге, которую проделал смысл и которую она заново проделывает вместе с ним, освобождаясь по пути от всех случайных смыслов, выработанных этим миром; для человека, который ее потребляет, она является ответом, по отношению же к природе продолжает оставаться вопросом: литература — это вопрошающий ответ и ответствующий вопрос.

Как же структуральный человек может принять упрек в ирреализме, который ему подчас предъявляют? Разве формы не существуют в самом мире, разве на формах не лежит ответственность? Правда ли, что только марксизму Брехт обязан всем тем революционным, что в нем есть? Не вернее ли сказать, что эта революционность заключалась в том, что свое марксистское видение Брехт воплощал с помощью некоторых сценических приемов, например, особым образом размещая прожекторы или одевая своих актеров в поношенные костюмы. Структурализм не отнимает у мира его историю: он стремится связать с историей не только содержания (это уже тысячу раз проделывалось), но и формы, не только материальное, но и интеллигибельное, не только идеологию, но и эстетику. И именно потому, что любая мысль об исторической интеллигибельности неизбежно оказывается актом приобщения к этой интеллигибельности, структуральный человек весьма мало заинтересован в том, чтобы жить вечно; он знает, что структурализм — это тоже всего лишь одна из *форм* мира, которая изме-



нится вместе с ним; и как раз потому, что структуральный человек проверяет пригодность (а отнюдь не истинность) своих суждений, мобилизуя способность говорить на уже сложившихся языках мира новым способом, ему ведомо и то, что достаточно будет возникнуть в истории новому языку, который заговорит о нем самом, чтобы его миссия оказалась исчерпанной.

1963, «*Lettres Nouvelles*»

### Примечания

<sup>1</sup> Sens et Usage du terme Structure. La Haye: Mouton & Co., 1962.

<sup>2</sup> Гегель. Сочинения. Т. VIII. М.-Л.: Соцэкгиз, 1935. С. 221.



## ДВЕ КРИТИКИ Les deux critiques

Перевод С.Н. Зенкина

В настоящий момент у нас во Франции параллельно существуют две критики: во-первых, та, которую можно упрощенно назвать *университетской* и которая в основном пользуется унаследованным от Лансона позитивистским методом, и, во-вторых, критика интерпретативная. Представители последней сильно отличаются друг от друга — это и Ж.-П. Сартр, и Г. Башляр, и Л. Гольдман, и Ж. Пуле, и Ж. Старобинский, и Ж.-П. Вебер, и Р. Жирар, и Ж.-П. Ришар, — но общее у них то, что их подход к литературе соотносится (в большей или 5 меньшей степени, но во всяком случае осознанно) с одним из основных идеологических течений наших дней (будь то экзистенциализм, марксизм, психоанализ или феноменология); оттого эту вторую критику можно также назвать критикой *идеологической* — в отличие от пер- 15 вой, которая отвергает всякую идеологию и объявляет себя сторонницей чисто объективного метода. Разумеется, эти две критики взаимосвязаны; с одной стороны, идеологическая критика по большей части создается университетскими преподавателями, ибо во Франции, 20 как известно, в силу профессиональных традиций статус интеллектуала вообще почти неотличим от статуса университетского преподавателя; а с другой стороны, Университету случается иногда удаивать признани- 25 ем интерпретативную критику, поскольку некоторые труды, ее представляющие, суть докторские диссертации (правда, в философских ученых советах их принимают, пожалуй, охотнее, чем в филологических). Тем не менее между двумя критиками реально существует если и не конфликт, то размежевание. Чем это вызвано? 30



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

Прежде всего позитивистская критика намеренно ограничивается исследованием «обстоятельств» творчества (пусть даже это и обстоятельства внутреннего порядка), утверждая тем самым в высшей степени при-

страстные воззрения на литературу; действительно, отказ от постановки вопроса о существовании литературы означает, что существо это предполагается извечным или, если угодно, природным, — одним словом, что литература есть нечто *само собой разумеющееся*. Но 5  
 что же такое литература? Зачем писатели пишут? Разве Расин писал из тех же побуждений, что и Пруст? Не задаваться такими вопросами — значит уже ответить на них; ведь это значит принять традицион-  
 ную точку зрения обыденного здравого смысла (а он 10  
 не обязательно является историчным), согласно которой писатель пишет просто-напросто ради *самовыражения*, а существо литературы состоит в «передаче» чувств и страстей. Увы, стоит нам коснуться интенционального аспекта человеческого бытия (а как без 15  
 этого говорить о литературе?) — и позитивистская психология оказывается недостаточной: не только потому, что она вообще носит зачаточный характер, но также и потому, что она опирается на совершенно устаревшую философию детерминизма. Парадоксаль-  
 ным образом историческая критика отказывается 20  
 здесь от историзма; история учит нас, что у литературы нет вневременной сущности, что под недавно возникшим названием «литература» скрывается процесс становления весьма отличных друг от друга форм, 25  
 функций, институтов, причин и намерений; именно историк и должен показать нам их относительность, иначе он обрекает себя на неспособность объяснить свои «факты» — не отвечая на вопрос о том, зачем 30  
 писал Расин (что могла значить литература для человека той эпохи), критика заказывает себе путь к решению вопроса о том, почему с некоторых пор (после «Федры») Расин писать перестал. Все взаимосвязано: самая мелкая, самая малозначительная литературная 35  
 проблема может обрести разгадку в духовном контексте эпохи, причем этот контекст отличается от нашего нынешнего. Критик вынужден признать, что неподатливым и ускользающим является сам объект его изучения (в своей наиболее общей форме) — литература как таковая, а не биографическая «тайна» автора. 40





Второй момент, в котором университетская критика ярко проявляет свою идеологическую ангажированность, — это, если можно его так назвать, принцип аналогии. Как известно, деятельность подобной критики состоит главным образом в поисках «источников»; изучаемое произведение всякий раз соотносится с чем-то *иным*, стоящим за литературой; таким «стоящим за» может быть другое, более раннее произведение, то или иное обстоятельство биографии автора, либо «страсть», которую писатель реально испытывает в жизни и «выражает» (опять *выражение*) в своем творчестве: Орест — это двадцатилетний Расин, с его любовью и ревностью, и т. д. Однако здесь важно не столько то, с чем соотносится произведение, сколько сама природа соотношения; во всякой объективной критике она одна и та же — соотношение всегда носит характер *аналогии*, а это предполагает уверенность, что писать — значит лишь *воспроизводить, копировать, чем-либо вдохновляться* и т. п. Имеющиеся между моделью и произведением различия (оспаривать их было бы нелегко) всякий раз относятся за счет «гения»; столкнувшись с этим понятием, внезапно умолкает самый настойчивый и въедливый критик; как только перестает быть видна аналогия, самый суровый рационалист обращается в психолога, с доверчивым почтением склоняющегося перед таинственной алхимией творчества; так, выявляющиеся в произведении *сходства* с моделью объясняются в духе строжайшего позитивизма, тогда как *различия* — любопытнейшее отречение от собственных принципов! — в духе магии. А тем самым делается вполне определенный выбор: ведь с наименьшим успехом можно утверждать и другое — что литературное творчество начинается именно там, где оно подвергает деформации свой предмет (или, скажем, остротнее, — то, от чего оно отправляется). Башляр уже показал, что поэтическое воображение по сути своей не *формирует*, а *деформирует* образы; да и в психологии, этой излюбленной сфере аналогических толкований (считается, будто описание страсти всегда происходит из страсти, пережитой в действительности), —



и здесь тоже ныне известно, что явления *отрицания* реально пережитого никак не менее, если не более важны, чем явления его адекватного отражения. Желание, страсть, неудовлетворенность вполне могут порождать *диаметрально* противоположные им психические представления; реальный движущий мотив может в результате *инверсии* обернуться опровергающей его ложной мотивировкой. Таким фантазмом, компенсирующим отвергаемую действительность, как раз и может служить литературное произведение: Орест, влюбленный в Гермиону, — это может быть сам Расин, который втайне испытывал отвращение к Терезе Дюпарк; соотношение творчества и действительности вовсе не обязательно состоит в сходстве. Пути *подражания* (если брать это слово в самом широком смысле, как делает Марта Робер в своем недавнем эссе «Древнее и новое»<sup>1</sup>) извилисты; определим ли мы подражание в терминах гегельянства, психоанализа или экзистенциализма, в любом случае под действием необоримой диалектики изображаемый предмет постоянно искривляется, подвергается влиянию сил, делающих его притягательным, компенсирующим реальные невзгоды, смешным, агрессивным; причем *значимость* (valeur), то есть *замещающая способность* (valant-pour), этих сил определяется в зависимости не от самого предмета, а от их места в общем строе произведения. Здесь мы касаемся одной из самых серьезных ошибок, в которых повинна университетская критика: сосредоточив свое внимание на генезисе частных деталей, она рискует упустить из виду их истинный, то есть функциональный, смысл. Изобретательно, методично и упорно выясняя, представлен ли в образе Ореста Расин, а в образе барона де Шарлю — граф де Монтескью, она тем самым не признает, что Орест и Шарлю прежде всего суть *звенья* функциональной сети фигур, которая в своей *связности* может быть понята лишь через внутреннее устройство произведения и его окружение, а не через его корни. Оресту соответствует (разумеется, по диффе-



<sup>1</sup> *Marthe R. L' Ancien et le Nouveau*. P.: Grasset, 1963.



ренциальным признакам) не Расин, а Пирр, барону де Шарлю — не граф де Монтескью, а прустовский рассказчик, и именно постольку, поскольку рассказчик *не совпадает* с Прустом. В итоге произведение само себе  
 5 служит моделью; в поисках его истинного смысла следует идти не вглубь, авширь; связь между автором и его произведением, конечно, существует (кто станет это отрицать? Произведение ведь не падает с неба; одна лишь позитивистская критика до сих пор еще верит в  
 10 Музу), но это не мозаичное соотношение, возникающее как сумма частных, рассыпанных там и сям «глубинных» сходств, а, напротив, отношение между автором *как целым* и произведением *как целым*, то есть *отношение отношений*, зависимость гомологическая,  
 15 а не аналогическая.

Здесь мы, пожалуй, подходим к самой сути проблемы. Если попытаться разгадать, почему университетская критика неявным образом отвергает критику другого типа, то сразу окажется, что дело отнюдь не в  
 20 банальной боязни нового; университетскую критику не назовешь ни ретроградной, ни старомодной (разве только несколько медлительной), она прекрасно умеет приспособливаться. Так, несмотря на свое многолетнее пристрастие к конформистской психологии нормального  
 25 человека (унаследованной от Теодюля Рибо, современника Лансона), она теперь «признала» и психоанализ в лице Ш. Морона, чья критика, с исключительной благожелательностью увенчанная докторской степенью, находится под прямым влиянием Фрейда. Но даже в  
 30 самом этом признании ясно просматривается оборонительная линия университетской критики: ведь психоаналитическая критика — это *все еще* психология, в ней предполагается нечто, стоящее *за* произведением (детские переживания писателя), некая авторская тайна, тре-  
 35 бующая разгадки, то есть все та же человеческая душа, хотя и обозначенная по-другому. Лучше уж психопатология писателя, чем вообще никакой психологии; соотнося детали произведения с деталями биографии, психоаналитическая критика продолжает исповедовать  
 40 эстетику мотивации, всецело основанную на внешних

отношениях (среди расиновских персонажей оттого так часто фигурирует отец, что сам Расин рос сиротой); роль внешних биографических факторов остается в неприкосновенности — можно будет и дальше «копаться» в жизни писателей. В итоге все, что университетская критика готова принять (и то лишь постепенно, сопротивляясь на каждом шагу), — это, как ни парадоксально, сам принцип интерпретативной, или же идеологической, критики (хотя это слово некоторых еще пугает); но она не допускает, чтобы полем действия интерпретации и идеологии стала чисто внутренняя сфера произведения. Отвергается, одним словом, *имманентный подход*; все можно принять, лишь бы произведение соотносилось с чем-то *иным*, нежели оно само, с чем-то таким, что не есть литература; все, что стоит за произведением, — история (даже в ее марксистском варианте), психология (даже в форме психоанализа) — мало-помалу получает признание; не получает его лишь работа *внутри* произведения, когда к его отношениям с внешним миром переходят только после того, как полностью опишут его изнутри, в его функциях или, как теперь говорят, в его структуре. Таким образом, отвергается критика феноменологическая (она *эксплицирует* произведение, вместо того чтобы его *объяснять*), тематическая (она прослеживает внутренние метафоры произведения) и структурная (она рассматривает произведение как систему функций).

Чем вызвано такое неприятие имманентности (при том что принцип этот зачастую толкуется превратно)? Сейчас на подобный вопрос можно ответить лишь предположительно. Возможно, дело в упорной приверженности к идеологии детерминизма, для которой произведение — «продукт» некоторой «причины», а внешние причины «причиннее всех других»; возможно, и в том, что отказ от критики причинных обусловленностей в пользу критики функций и значений повлек бы за собой глубокие перемены в нормах научного знания, а тем самым и в методах его преподавания, а стало быть и во всей работе университетского преподавателя. Не следует забывать, что наука и образование пока не отделены друг



от друга, и Университет занят не только научной работой, но также и присвоением дипломов; ему нужна поэтому идеология, связанная с достаточно сложной специальной подготовкой, которая могла бы служить 5 средством отбора. Позитивизм позволяет ему требовать широких, трудно и кропотливо приобретаемых познаний; имманентная же критика — так по крайней мере кажется — добывается лишь умения *удивляться* производству, а такое умение трудно измерить; понятно, что 10 Университет так неохотно меняет свои требования.

1963, «*Modern Languages Notes*»



## ЧТО ТАКОЕ КРИТИКА?

### Qu'est-ce que la critique?

Перевод С.Н. Зенкина

Идеологическая злоба дня всегда дает основание для провозглашения тех или иных общих принципов литературной критики — особенно во Франции, где теоретические построения очень престижны, должно быть оттого, что благодаря им практик обретает уверенность в своей сопричастности к борьбе, к истории, к некоторой общности. В соответствии с этим французская критика вот уже лет пятнадцать как развивается, хотя и с неодинаковым успехом, в русле четырех основных «философских течений». Во-первых, это то, что принято обозначать весьма спорным термином «экзистенциализм»; к нему относятся критические работы Сартра — «Бодлер», «Флобер», ряд статей о Прусте, Мориаке, Жироду и Понже, а также превосходный очерк «Жене». Во-вторых, это марксизм. Известно (спор идет уже давно), насколько бесплодной проявила себя в критике марксистская ортодоксия, дающая чисто механистическое объяснение произведений и провозглашающая лозунги вместо критериев ценности; наиболее же плодотворной для критики оказалась, так сказать, периферия марксизма, а не его официальный центр. Такова критика Л. Гольдмана (работы о Расине и Паскале, о Новом романе, об авангардистском театре, о Мальро), который много и открыто заимствует у Лукача; среди всех возможных критических подходов, отправляющихся от социально-политической истории, его подход — один из самых гибких и виртуозных. В-третьих, это психоанализ. Существует психоаналитическая критика фрейдовского толка, лучшим представителем которой во Фран- 30



ции, видимо, является ныне Шарль Морон (работы о Расине и Малларме); но и здесь плодотворнее всего оказался «маргинальный» психоанализ. Г. Башляр, начав с анализа тематических субстанций (а не отдельных произведений) и прослеживая динамические деформации образа на материале творчества многих поэтов, основал целую школу критики, и она настолько богата достижениями, что наиболее развитое течение в современной французской критике вдохновляется, можно сказать, именно идеями Башляра (Ж. Пуле, Ж. Старобинский, Ж.-П. Ришар). В-четвертых, это структурализм (или, говоря предельно упрощенно и в общем даже неточно, — формализм). Известно, сколь важным, можно даже сказать модным, стало это течение во Франции с тех пор, как благодаря К. Леви-Строссу перед ним открылась область социальных наук и философской рефлексии; пока оно дало немного критических трудов, но работа над ними идет, и в них, видимо, будет сказываться прежде всего влияние той модели языка, что создана Соссюром и развита Р. Якобсоном (который сам в раннюю свою пору был участником одного из литературно-критических течений — русской формальной школы); литературная критика может, например, разрабатываться на основе двух категорий риторики, установленных Якобсоном, — метафоры и метонимии.

Как мы видим, нынешняя французская критика носит характер одновременно «национальный» (она ничем или почти ничем не обязана критике англосаксонской, учениям Шпитцера или Кроче) и «современный», или если угодно «еретический». Всецело располагаясь в нынешнем идеологическом контексте, она ощущает себя мало причастной к традициям критики Сент-Бева, Тэна или Лансона. Впрочем, учение последнего представляет для сегодняшней критики специфическую проблему. Своими трудами, методом, своим духом Лансон, этот образец французского профессора, вот уже лет пятьдесят задает тон во всей университетской критике через посредство своих бесчисленных эпигонов. Может показаться, что поскольку

ку принципы этой критики (по крайней мере декларируемые) заключаются в строгом и объективном установлении фактов, то лансонизм и всевозможные течения идеологической, интерпретативной критики ничем друг другу и не мешают. Однако же, хотя современные французские критики в большинстве своем сами работают преподавателями (здесь речь идет только о критике профессиональной, а не любительской), между интерпретативной и позитивистской (университетской) критикой существует тем не менее известная напряженность. Дело в том, что фактически лансонизм тоже является идеологией: он не просто требует соблюдать объективные правила, принятые в любых научных исследованиях, но и включает в себя некоторые общие воззрения на человека, историю, литературу, отношения автора и произведения. Так, с совершенно определенной эпохой связана лансоновская психология, являющая собой своего рода аналогический детерминизм, согласно которому детали произведения должны быть *подобны* деталям чьей-то жизни, душа персонажа — душе автора и т. д.; все это — специфическая идеология, так как психоанализ, например, с тех пор представил себе отношения между произведением и автором прямо противоположным образом — как взаимоотрицание. На деле, конечно, обойтись без философских предпосылок вообще нельзя; и учение Лансона можно упрекнуть не в том, что оно совершает определенный выбор, а в том, что оно его замалчивает, скрывая под моралистическими покровами строгости и объективности. Идеология здесь, как контрабандный товар, прячется в багаже позитивной научности.

Поскольку все эти различные идеологические принципы оказываются возможными *одновременно* (и сам я до какой-то степени солидаризируюсь *одновременно* с ними всеми), то, видимо, идеологический выбор не составляет существа критики и оправдание свое она находит не в «истине». Критика — это нечто иное, нежели вынесение верных суждений во имя «истинных» принципов. Отсюда следует, что худшее из





прегрешений критики — не идеологичность, а ее замалчивание; это преступное умолчание называется «спокойной совестью» (*bonne conscience*) или же самообманом. Как, в самом деле, поверить, будто литературное произведение есть *объект*, лежащий вне психики и истории человека, его вопрошающего, будто критик обладает по отношению к нему как бы экстерриториальностью? Каким чудесным образом постулируемая большинством критиков глубинная связь между изучаемым произведением и его автором утрачивает силу применительно к их собственному творчеству и к их собственному времени? Получается, что законы творчества для сочинителя писаны, а для критика нет? В рассуждениях всякой критики непременно подразумевается и суждение о себе самой (пусть даже в сколь угодно иносказательной и стыдливой форме), критика произведения всегда является и самокритикой; по выражению Клоделя, *познание* (*connaissance*) другого происходит в *СО-рождении* (*co-naissance*) на свет вместе с ним. Это можно еще раз переформулировать так: критика — не таблица результатов и не совокупность оценок, по своей сути она есть деятельность, то есть последовательность мыслительных актов, глубоко укорененных в историческом и субъективном (что одно и то же) существовании человека, который их осуществляет, принимает на себя. Разве деятельность может быть «истинной»? Она подчиняется совсем иным требованиям.

Какими бы извилистыми ни были пути литературной теории, в ней всегда признается, что романист или поэт говорит о вещах и явлениях (в том числе и вымышленных), существующих до и вне языка: мир существует, писатель пишет — вот что такое литература. У критики же предмет совсем иной — не «мир», а слово, слово другого; критика — это слово о слове, это *вторичный язык*, или *метаязык* (как выражаются логики), который накладывается на язык первичный (*язык-объект*). В своей деятельности критика должна, следовательно, учитывать два рода отношений — отношение языка критика к языку изучаемого автора



и отношение этого языка-объекта к миру. Определяющим для критики и является взаимное «трение» этих двух языков, чем она, по-видимому, в немалой степени сближается с другой формой умственной деятельности — логикой, которая также всецело зиждется на различении языка-объекта и метаязыка.

В самом деле, если критика всего лишь метаязык, то это значит, что дело ее — устанавливать вовсе не «истины», а только «валидности». Язык сам по себе не бывает истинным или ложным, он может только быть (или не быть) валидным, то есть образовывать связную знаковую систему. Законы, которым подчиняется язык литературы, касаются его согласования не с реальностью (как бы ни притязали на это реалистические школы), а всего лишь с той знаковой системой, которую определил себе автор (слово *система* здесь, конечно, следует понимать в самом строгом смысле). Критика не должна решать, написал ли Пруст «правду», является ли барон де Шарлю графом де Монтескью, а Франсуаза — Селестой, или даже (ставя вопрос шире) воспроизводятся ли в нарисованной у Пруста картине общества точные исторические обстоятельства угасания аристократии в конце XIX в.; ее задача лишь самостоятельно выработать такой язык, чтобы он в силу своей связности, логичности, одним словом, систематичности, мог вобрать в себя или, еще точнее, «интегрировать» (в математическом смысле) как можно больше из языка Пруста; точно так же в логическом уравнении испытывается валидность того или иного умозаключения и не высказывается никакого суждения об «истинности» использованных в нем посылок. Можно сказать, что цель критики носит чисто формальный характер (чем единственно и гарантируется ее универсальность): она не в том, чтобы «раскрыть» в исследуемом произведении или писателе нечто «скрытое», «глубинное», «тайное», до сих пор не замеченное (каким чудом? неужели мы пронищательнее своих предшественников?), а только в том, чтобы *приладить* — как опытный столяр «умелыми руками» пригоняет друг к другу две сложных дере-





5  
10  
15  
20  
25  
30  
35  
40

вянных детали, — язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой. «Доказательность» критики — не «адегического» порядка, она не имеет отношения к истине, ибо критический дискурс, как, впрочем, и логический, неизбежно тавтологичен; в конечном счете критик просто говорит: «Расин это Расин, Пруст это Пруст», — говорит с запозданием, но вкладывая в это запоздание всего себя, отчего оно и обретает значительность. Если в критике и существует «доказательность», то зависит она от способности не *раскрыть* вопрошаемое произведение, а, напротив, как можно полнее *покрыть* его своим собственным языком.

Итак, речь идет — повторяюсь еще раз — о деятельности сугубо формальной, не в эстетическом, а в логическом смысле понятия. Критика лишь тогда избегнет «спокойной совести» или самообмана, о которых шла речь выше, когда своей моральной целью она поставит не расшифровку смысла исследуемого произведения, а воссоздание правил и условий выработки этого смысла, когда она признает литературное произведение своеобразной семантической системой, призванной вносить в мир «осмысленность» (*du sens*), а не какой-то определенный смысл (*un sens*). Произведение, по крайней мере из числа тех, что обычно попадают в поле зрения критики (а этим, пожалуй, и определяется «добропорядочная» литература), никогда не бывает ни полностью неясным (таинственным или «мистическим»), ни до конца ясным; оно как бы *чреват* смыслами — открыто предстает читателю как система означающих, но не дается ему в руки как означаемый объект. Этой *уклончивостью* (*dé-seption*), «неухватностью» (*dé-prise*) смысла объясняется способность произведения, с одной стороны, задавать миру вопросы (расшатывая устойчивые смыслы, опирающиеся на верования, идеологию и здравый смысл людей), и притом не отвечать на них (ни одно великое

произведение не является «догматическим»), а с другой стороны, оно бесконечно открыто для новых расшифровок, поскольку нет причин когда-либо перестать говорить о Расине или Шекспире (разве что вообще их отбросить, но это тоже способ говорить о них на особом языке). В литературе смысл настойчиво предлагает себя и упорно ускользает, то есть она есть не что иное, как *язык*, знаковая система, существо которой не в сообщении, которое она содержит, а в самой «системности». Потому и критик должен воссоздавать не сообщение литературного произведения, а только его систему, точно так же как лингвист занимается не расшифровкой смысла фразы, а установлением ее формальной структуры, обеспечивающей передачу этого смысла.

В самом деле, признав себя не более чем языком (точнее, метаязыком), критика может совместить в себе, по противоречивой своей сути, субъективность и объективность, историчность и экзистенциальность, тоталитаризм и либерализм. Ведь, с одной стороны, язык, избранный и используемый критиком, не упал ему с неба, это один из языков, предложенных ему эпохой; объективно этот язык является продуктом исторического вызревания знаний, идей, духовных устремлений, он есть *необходимость*; с другой же стороны, критик сам выбрал себе этот необходимый язык согласно своему экзистенциальному строю, выбрал как *осуществление* некоторой своей неотъемлемой интеллектуальной функции, когда он полностью использует всю свою глубину, весь свой опыт выборов, удовольствий, отталкиваний и пристрастий. Тем самым в произведении критика может завязаться диалог двух исторических эпох и двух субъективностей — автора и критика. Однако весь этот диалог эгоистически обращен к настоящему: критика не «читит» истину прошлого или истину «другого», она занята созданием мыслительного пространства наших дней.



# РИТОРИКА ОБРАЗА

## Rhétorique de l'image

Перевод Г.К. Косикова

Согласно одной старинной этимологии, слово *image* (образ, изображение) происходит от глагола *imitari* (подражать). Мы сразу же сталкиваемся с важнейшим для семиологии изображений вопросом: способно ли аналоговое воспроизведение («копирование») предметов приводить к возникновению полноценных знаковых систем (а не агломерата символов)? Может ли — наряду с кодом, образованным дискретными элементами, — существовать «аналоговый код»? Известно, что лингвисты считают неязыковыми любые коммуникативные системы, основанные на принципе аналогии (начиная с «языка» пчел и кончая «языком» жестов), поскольку эти системы не построены на комбинаторике дискретных единиц, подобных фонемам, а значит, не могут быть подвергнуты двойному членению. В языковой природе изображений сомневаются не только лингвисты; обыденное сознание, исходя из некоей мифологизированной идеи Жизни, также склонно воспринимать изображение как инстанцию, сопротивляющуюся смыслу: с точки зрения обыденного сознания изображение есть воспроизведение, иными словами, возрождение живого; между тем известно, что все интеллигибельное как раз и принято считать чем-то враждебным «жизни». Таким образом, в обоих случаях аналоговое изображение воспринимается как воплощение скудости смысла: одни полагают, что по сравнению с языком изображение представляет собой рудиментарную систему, а другие — что само понятие «значение» неспособно исчерпать неизреченное богатство образа. Что ж, даже если признать, что изображение и вправ-

ду есть некий *предел* смысла, то это значит, что оно позволяет создать подлинную онтологию значения. Каким образом смысл соединяется с изображением? Где кончается смысл? А если у него есть границы, то что находится *по ту сторону* смысла? Вот вопросы, 5 которыми следует здесь задаться, чтобы подвергнуть изображение спектральному анализу с точки зрения тех сообщений, которые, возможно, в нем содержатся. Для начала облегчим себе (причем значительно) задачу: будем иметь в виду лишь рекламные изображения. 10 Почему? Потому что значение всякого рекламного изображения всегда и несомненно интенционально: означаемые сообщения-рекламы *априорно* сами суть свойства рекламируемого продукта, и эти означаемые должны быть донесены до потребителя со всей возмож- 15 ной определенностью. Если всякое изображение несет в себе те или иные знаки, то несомненно, что в рекламном изображении эти знаки обладают особой полновесностью; они сделаны так, чтобы их невозможно было не прочитать; рекламное изображение *откровенно*, по 20 крайней мере предельно выразительно.

### Три сообщения

Перед нами реклама фирмы «Пандзани»: две пач- 25 ки макарон, банка с соусом, пакетик пармезана, помидоры, лук, перцы, шампиньон — и все это выглядит из раскрытой сетки для провизии; картинка выдержана в желто-зеленых тонах; фон — красный<sup>1</sup>. Попытаемся выделить те сообщения, которые, воз- 30 можно, содержатся в данном изображении.

Первое из этих сообщений имеет языковую субстанцию и дано нам непосредственно; оно образовано подписью под рекламой, а также надписями на этикетках, включенных в изображение на правах своего 35 рода «эмблем»; код этого сообщения есть не что иное как код французского языка; чтобы расшифровать подобное сообщение, требуется лишь умение читать и знание французского. Впрочем, языковое сообще- 40 ние также может быть расчленено, поскольку в знаке





«Пандзани» содержится не только название фирмы, но — благодаря звуковой форме этого знака — и еще одно, дополнительное означаемое, которое можно обозначить как «итальянскость»; таким образом, язы-  
 5 ковое сообщение (по крайней мере в рассматриваемом изображении) носит двойственный — одновременно денотативный и коннотативный — характер. Тем не менее, коль скоро в данном случае имеется лишь один типический знак<sup>2</sup>, а именно знак естественного (пись-  
 10 менного) языка, мы будем говорить о наличии одного сообщения.

Если отвлечься от языкового сообщения, то мы окажемся перед изображением как таковым (имея в виду, что в него входят и этикетки с надписями). В этом изображении содержится целый ряд дискретных знаков.  
 15 Прежде всего (впрочем, порядок перечисления здесь безразличен, так как эти знаки нелинейны) они вызывают представление о «походе на рынок»; означаемое «поход на рынок» в свою очередь предполагает наличие  
 20 двух эмоционально-ценностных представлений — представление о свежих продуктах и о домашнем способе их приготовления; означающим в нашей рекламе служит приоткрытая сумка, из которой, словно из рога изобилия, на стол сыплется провизия. Чтобы прочесть  
 25 этот первый знак, вполне достаточно тех знаний, которые выработаны нашей, широко распространившейся цивилизацией, где «походы на рынок» противопоставляются «питанию на скорую руку» (консервы, мороженые продукты), характерному для цивилизации более  
 30 «механического» типа. Наличие второго знака едва ли не столь же очевидно: его означающим служат помидоры, перец и трехцветная (желто-зелено-красная) раскраска рекламной картинки, а означаемым — Италия, точнее, *итальянскость*; этот знак избыточен по  
 35 отношению к коннотативному знаку языкового сообщения (итальянское звучание слова «Пандзани»). Знания, которых требует этот знак, более специфичны: это сугубо «французские» знания (сами итальянцы вряд ли смогут ощутить коннотативную окраску имени соб-  
 40 ственного *Пандзани*, равно как и итальянский «при-

вкус» помидоров и перца), предполагающие знакомство с некоторыми туристическими стереотипами. Продолжая наш анализ рекламной картинке (впрочем, ее смысл становится очевидным с первого взгляда), мы без труда обнаружим по меньшей мере еще два знака. Первый из них — благодаря тому, что на рекламе вперемешку изображены самые разнородные продукты — подсказывает мысль о комплексном обслуживании: он убеждает, что, с одной стороны, фирма «Пандзани» способна поставить все, что необходимо для приготовления самого сложного блюда, а с другой — что баночный концентрат соуса не уступает по своим качествам свежим продуктам, в окружении которых он изображен: реклама как бы перекидывает мост от естественного продукта к продукту в его переработанном виде. Что касается второго знака, то здесь сама композиция рекламы заставляет вспомнить о множестве картин, изображающих всякого рода снесь, и тем самым отсылает к эстетическому означаемому: перед нами «натюрморт» или, если воспользоваться более удачным выражением, взятым из другого языка, «still living»<sup>3</sup>; знания, необходимые для усвоения этого знака, относятся исключительно к области духовной культуры. К выделенным нами четырем знакам можно добавить еще один, указывающий на то, что мы имеем дело именно с рекламой, а не с чем-либо иным: об этом свидетельствует как место, отведенное картинке на журнальных страницах, так и сама броскость этикеток «Пандзани» (не говоря уже о подписи под изображением). Впрочем, информация о том, что перед нами реклама, не входит в задание самой картинке, не является имманентным ей значением, поскольку рекламность изображения здесь чисто функциональна: когда мы говорим что-либо, то при этом вовсе не обязательно указываем на акт говорения при помощи знака «я говорю»: последнее имеет место лишь в сугубо рефлексивных системах, таких как литература.

Итак, перед нами изображение, несущее в себе четыре знака; очевидно, эти знаки образуют некую связную совокупность, ибо все они дискретны, требуют





определенных культурных знаний и отсылают к глобальным означаемым (типа «итальянскость»), пропитанным эмоционально-ценностными представлениями; таким образом, в рекламе, наряду с языковым сообщением, содержится еще одно сообщение — иконическое. И это все? Нет. Если даже не обращать внимания на указанные знаки, то изображение все равно сохраняет способность передавать информацию; ничего не зная о знаках, я тем не менее продолжаю «читать» изображение, я «понимаю», что передо мной не просто формы и краски, а именно пространственное изображение совокупности предметов, поддающихся идентификации (номинации). Означаемыми этого третьего сообщения служат реальные продукты, а означающими — те же самые продукты, но только сфотографированные; а коль скоро очевидно, что в аналогичных изображениях отношение между обозначаемым предметом и обозначающим образом не является (в отличие от естественного языка) «произвольным», то отпадает всякая необходимость в том, чтобы представлять себе означаемое в виде психического образа предмета. Специфика третьего сообщения в том и состоит, что отношение между означаемым и означающим здесь квазитавтологично; разумеется, фотографирование предполагает определенное изменение реальных предметов (вследствие характерного построения кадра, редукции, перехода от объемного видения к плоскостному), но такое изменение — в отличие от акта кодирования — не есть *трансформация*; принцип эквивалентности (характерный для подлинных знаковых систем) уступает здесь место принципу квазиидентичности. Иными словами, знаки иконического сообщения не черпаются из некоей кладовой знаков, они не принадлежат какому-то определенному коду, в результате чего мы оказываемся перед лицом парадоксального феномена (к которому еще вернемся) — перед лицом *сообщения без кода*<sup>4</sup>. Данная особенность проявляется в характере тех знаний, которые необходимы для чтения иконического сообщения: чтобы «прочитать» последний



(или, если угодно, первый) уровень изображения, нам не нужно никаких познаний помимо тех, что требуются для непосредственной перцепции образа; это, конечно, не «нулевое» знание: ведь мы должны понимать, что такое образ (у детей подобное понимание 5 возникает лишь к четырем годам), что такое помидоры, сетка для продуктов, пачка макарон; и все же в данном случае речь идет о своего рода «антропологическом» знании. Можно сказать, что, в противоположность второму, «символическому» сообщению, третье сообщение соответствует «букве» изображения, почему мы и назовем его «буквальным».

Итак, если все сказанное верно, то, значит, в рассмотренной фотографии содержатся три сообщения, а именно: языковое сообщение, затем иконическое сообщение, 15 в основе которого лежит некий код, и наконец, иконическое сообщение, в основе которого не лежит никакого кода. Лингвистическое сообщение нетрудно отделить от двух иконических; но вправе ли мы разграничивать между собой сами иконические сообщения, коль скоро они образованы при помощи одной и той же (изобразительной) субстанции? Очевидно, что подобное разграничение не может быть осуществлено спонтанно, в процессе обычного чтения рекламных изображений: потребитель рекламы воспринимает перцептивное и «символическое» изображения *одновременно*, и ниже 20 мы увидим, что такой синкретизм двух типов чтения соответствует самой функции изображения в рамках массовой коммуникации (которая и составляет предмет нашего исследования). Тем не менее указанное разграничение играет операциональную роль, подобную той, какую играет различие означаемого и означающего в знаках естественного языка (а ведь на практике ни один человек не способен отделить «слово» от его 25 смысла, что возможно лишь при помощи метаязыковой процедуры): наше разграничение окажется оправданным лишь в том случае, если оно позволит дать простое и связанное описание структуры изображения, а это описание в свою очередь приведет к объяснению той роли, которую изображения играют в жизни общества. Нужно, следо- 30

<sup>9</sup> Барт Р.





вательно, по отдельности рассмотреть общие черты каждого из выделенных типов сообщения, не забывая при этом, что наша главная цель — уяснить структуру изображения в его целостности, то есть те отношения, которые в конечном счете все три сообщения поддерживают между собой. Вместе с тем, поскольку дело идет не о «наивном» анализе, а о структурном описании<sup>7</sup>, мы слегка изменим порядок изложения и переставим местами «буквальное» и «символическое» сообщения; из двух иконических сообщений первое как бы оттиснуто на поверхности второго: «буквальное» сообщение играет роль *опоры* для сообщения «символического». Между тем мы знаем, что система, использующая знаки другой системы в качестве означающих, есть не что иное как коннотативная система<sup>8</sup>; поэтому будем отныне называть «буквальное» изображение *денотативным*, а «символическое» — *коннотативным*. Итак, мы рассмотрим сначала языковое сообщение, затем денотативное изображение и под конец — изображение коннотативное.

### Языковое сообщение

Всегда ли языковое сообщение сопутствует изображению? Всегда ли в изображении, под ним, вокруг него содержится текст? Если мы хотим обнаружить изображения, не сопровождаемые словесным комментарием, то нам, очевидно, следует обратиться к изучению обществ с неразвитой письменностью, где изображения существуют, так сказать, в пиктографическом состоянии. Между тем с появлением книги текст и изображение все чаще начинают сопутствовать друг другу; однако связь между ними, по-видимому, все еще мало изучена со структурной точки зрения; какова структура «иллюстрации» и ее значение? Избыточно ли изображение по отношению к тексту, дублирует ли оно информацию, содержащуюся в тексте, или же, напротив, текст содержит дополнительную информацию, отсутствующую в изображении? Проблему можно было бы поставить в историческом плане и исследовать ее на примере классической эпохи,

имевшей особый вкус к книжным иллюстрациям (невозможно даже вообразить, чтобы в XVIII в. «Басни» Лафонтена были изданы без картинок); в эту эпоху многие авторы — такие как о. Менетрие — прямо ставили вопрос об отношении иллюстрации к дискурсивному тексту<sup>7</sup>. В наше же время, очевидно, любое изображение (в рамках массовой коммуникации) сопровождается языковым сообщением — в виде заголовка, подписи, газетной врезки, в виде диалога между персонажами кинофильма, в виде fumetto<sup>8</sup>; отсюда ясно, что говорить о нашей цивилизации как о «цивилизации изображений» не вполне справедливо; наша цивилизация, более чем любая другая, является цивилизацией письма<sup>9</sup>, ибо как письмо, так и устная речь представляют собой важнейшие составляющие любой структуры, имеющей целью передачу информации. В самом деле, во внимание следует принимать лишь само наличие языкового сообщения, поскольку ни его расположение на странице, ни длина не могут, по всей видимости, считаться релевантными (так, самый пространственный текст может коннотировать всего лишь одно-единственное глобальное означаемое, соотносящееся с изображением). Каковы функции языкового сообщения по отношению к обоим иконическим сообщениям? Вероятно, их две — функция закрепления и функции связывания.

Как мы вскоре убедимся, любое изображение полисемично; под слоем его означающих залегает «плавающая цепочка» означаемых; читатель может сконцентрироваться на одних означаемых и не обратить никакого внимания на другие. Полисемия заставляет задаться вопросом о смысле изображения; такой вопрос всегда оказывается проявлением дисфункции — даже в том случае, когда общество компенсирует эту дисфункцию, превращая ее в трагическую (молчание бога не позволяет сделать выбор между различными знаками) или поэтическую (вспомним панический «трепет смыслов» у древних греков) игру. Даже в кинематографе «травмирующие» образы порождены неуверенностью (беспокойством) относительно смыс-

9\*





ла тех или иных предметов, тех или иных ситуаций. Вот почему любое общество вырабатывает различные технические приемы, предназначенные для *остановки* плавающей цепочки означаемых, призванные помочь преодолеть ужас перед смысловой неопределенностью иконических знаков: языковое сообщение как раз и является одним из таких приемов. Применительно к «буквальному» сообщению словесный текст позволяет более или менее прямо, более или менее полно ответить на вопрос: *что это такое?* По существу он позволяет идентифицировать как отдельные элементы изображения, так и все изображение в целом; речь идет о денотативном описании (как правило, частичном) изображения или, в терминах Ельмслева, об *операции* (в отличие от коннотации)<sup>10</sup>. Функция именования способствует *закреплению* — с помощью языковой номенклатуры — тех или иных денотативных смыслов; глядя на тарелку с неизвестным кушаньем (реклама фирмы «Амьё»), я могу испытывать неуверенность, как следует идентифицировать те или иные формы и объемы на фотографии; подпись же («тунец с рисом и грибами») как раз и позволяет мне выбрать *правильный уровень восприятия*; она направляет не только мой взгляд, но и мое внимание. Что касается «символического» сообщения, то здесь словесный текст управляет уже не актами идентификации, а процессами интерпретации; такой текст подобен тискам, которые зажимают коннотативные смыслы, не позволяют им выскользнуть ни в зону сугубо индивидуальных значений (тем самым текст ограничивает проективную силу изображения), ни в зону значений, вызывающих деприятные ощущения. Так, на одной рекламе (консервы «Арси») изображены какие-то мелкие плоды, рассыпанные вокруг садовой лестницы; подпись под фотографией («а что если и вам пройтись по собственному саду?») элиминирует потенциальное, причем явно нежелательное означаемое (скудость, бедный урожай) и подсказывает читателю другое, льстящее его самолюбию («натуральность» плодов, выращенных на собственной земле); подпись

действует здесь как анти-табу, она разрушает невыгодный для фирмы миф о «ненатуральности», обычно связываемый с консервированными продуктами. Разумеется, феномен «закрепления» способен выполнять идеологическую функцию и за пределами рекламы; это, собственно, и есть его основная функция; текст как бы *ведет* человека, читающего рекламу, среди множества иконических означаемых, заставляя избегать некоторых из них и допускать в поле восприятия другие; зачастую весьма тонко *манипулируя* читателем, текст руководит им, направляя к заранее заданному смыслу. Конечно, «закрепление» смысла так или иначе всегда служит разъяснению изображения, однако все дело в том, что это разъяснение имеет избирательный характер; перед нами такой метаязык, который направлен не на иконическое сообщение в целом, но лишь на отдельные его знаки; поистине, текст — это воплощенное право производителя (и следовательно, общества) диктовать тот или иной взгляд на изображение: «закрепление» смысла — это форма контроля над образом; оно противопоставляет проективной силе изображения идею ответственности за пользование сообщением; в противоположность иконическим означающим, обладающим свободой, текст играет *репрессивную* роль<sup>11</sup>; нетрудно понять, что именно на уровне текста мораль и идеология общества заявляют о себе с особой силой.

«Закрепление» смысла — наиболее часто встречающаяся функция языкового сообщения; как правило, ее легче всего обнаружить в фотографиях, публикуемых в периодической прессе, а также в рекламе. Что касается связующей функции, то она встречается реже (по крайней мере в статичных изображениях); более всего она характерна для юмористических рисунков и для комиксов. Словесный текст и изображение находятся здесь в комплементарных отношениях; и текст, и изображение оказываются в данном случае фрагментами более крупной синтагмы, так что единство сообщения достигается на некоем высшем уровне — на уровне сюжета, рассказываемой истории, 40





диегесиса (вот, кстати, почему диегесис следует рассматривать в качестве самостоятельной системы<sup>12</sup>). Словесные связки редко встречаются в статичных изображениях, зато они приобретают особую роль в кинематографе, где диалог не просто разъясняет изображение, но, — делая возможным переход от высказывания к высказыванию, оперируя смыслами, отсутствующими в изобразительном ряду, — обеспечивает развитие действия.

Очевидно, что обе функции языкового сообщения могут сосуществовать в одном и том же иконическом изображении; однако с точки зрения внутреннего баланса произведения отнюдь не безразлично, какая из этих функций преобладает. В том случае, если словесный текст играет роль диететической связки, информация становится как бы более дорогостоящей, поскольку она требует знания языкового кода, построенного из дискретных единиц; если же текст выполняет субститутивную функцию (то есть функцию закрепления, контроля), то задачу информации берет на себя само изображение; поскольку же изображение основано на принципе аналогии, эта информация оказывается как бы более «ленивой». В некоторых комиксах, рассчитанных на «скоростное» чтение, диететическую функцию выполняет словесный текст, тогда как на долю изображения достается передача вспомогательной информации парадигматического характера (указание на стереотипность персонажей): дискурсивное сообщение начинает «стоять дорого», и это избавляет читателя от труда вникать во всякого рода скучные словесные «описания»; их функцию берет на себя изображение, иными словами, система, требующая от потребителя гораздо меньших усилий.

### Денотативное изображение

Мы видели, что выделение «буквального» и «символического» сообщений в рамках единого изображения имело сугубо операциональный характер; причина в том, что буквального изображения в чистом виде (по

крайней мере в пределах рекламы) попросту не существует; даже если попытаться создать такое, целиком и полностью «наивное» изображение, оно немедленно превратится в знак собственной наивности и как бы удвоится за счет возникновения еще одного — символического — сообщения. Таким образом, специфика «буквального» сообщения имеет не субстанциальную, а реляционную природу; это, так сказать, привативное сообщение, иными словами, остаток, который сохранится в изображении после того, как мы (мысленно) сотрем в нем все коннотативные знаки (реально устранить эти знаки невозможно, так как они, как правило, пропитывают все изображение в целом, что, например, имеет место в «натюрморте»). Такой привативный модус изображения соответствует его потенциальной неисчерпаемости: это отсутствие смысла, чреватое всеми возможными смыслами; вместе с тем (и здесь нет никакого противоречия) привативное сообщение самодостаточно, ибо оно — на уровне предметной идентификации представленных объектов — обладает по крайней мере одним твердым смыслом. «Буква» изображения — это исходный уровень интеллигибельности, порог, за которым читатель способен воспринимать только разрозненные линии, формы и цвета; однако такая интеллигибельность, именно в силу своей бедности, остается виртуальной, так как знания любого индивида, живущего в реальном обществе, всегда превосходят «антропологический» уровень, позволяя улавливать в изображении нечто большее, чем одну его «букву». Нетрудно заметить, что с эстетической точки зрения денотативное сообщение, будучи одновременно и приватным, и самодостаточным, являет собой адемов модус изображения: если вообразить себе некое утопическое изображение, полностью лишенное коннотаций, то это будет сугубо объективное — иными словами, непорочное — изображение.

Утопичность денотации становится еще более очевидной благодаря отмеченному выше парадоксу; он состоит в том, что фотография (в ее «буквальном» измерении), в силу своей откровенно аналогической





природы, есть, по всей видимости, сообщение без кода. Поэтому структурный анализ изображения должен проводиться специфическими средствами, с учетом того, что из всех видов изображений только фотография способна передавать информацию (буквальную), не прибегая при этом ни к помощи дискретных знаков, ни к помощи каких бы то ни было правил трансформации. Вот почему фотографию как сообщение без кода следует отличать от рисунка, который, даже будучи денотативным, все-таки является сообщением, построенным на базе определенного кода. Это проявляется на трех уровнях: во-первых, воспроизвести какой-либо предмет или сцену при помощи рисунка — значит осуществить ряд преобразований, подчиняющихся определенным *правилам*; рисунок-копия не обладает никакой вечной «природой»: коды, лежащие в основе тех или иных преобразований, исторически изменчивы (это, в частности, касается законов перспективы); далее, сам процесс рисования (кодирования) заранее предполагает разграничение значимых и незначимых элементов в объекте: рисунок не способен воспроизвести *весь* объект; обычно он воспроизводит лишь очень немногие детали и тем не менее остается полноценным сообщением, тогда как фотография (если только это не фототрюк), располагая свободой в выборе сюжета, построения кадра, угла зрения, не в силах проникнуть *внутрь* объекта. Иными словами, поскольку не бывает бесстильных рисунков, денотативный уровень любого рисунка выражен менее отчетливо, нежели денотативный уровень фотографии; наконец, владение рисунком, как и владение всяким кодом, требует обучения (Соссюр придавал огромное значение этому семиологическому феномену). Сказывается ли закодированность денотативного сообщения на особенностях сообщения коннотативного? Очевидно, что закодированность «буквального» изображения (в той мере, в какой последнее членится на дискретные элементы) готовит почву для коннотативных смыслов и облегчает их появление; «фактура» рисунка сама есть не что иное как феномен коннотации;



и в то же время, поскольку рисунок как бы афиширует собственные коды, в нем радикально меняется соотношение денотативного и коннотативного сообщений; перед нами уже не отношение природы к культуре, как в фотографии, а соотношение двух культур: «мораль» 5 рисунка не совпадает с «моралью» фотографии.

В самом деле, в фотографии (по крайней мере на уровне ее «буквального» сообщения) означающие и означаемые связаны не отношением «трансформации», а отношением «запечатления», так что само отсутствие 10 кода как будто лишь подкрепляет миф о «натуральности» фотографического изображения: сфотографированная сцена находится у нас *перед глазами*, она запечатлена не человеком, а механическим прибором (механистичность оказывается залогом объективности); 15 участие человека в акте фотографирования (построение кадра, выбор расстояния до предмета, освещение, флю и т. п.) целиком и полностью принадлежит коннотативному плану. Все происходит словно в утопии: сначала имеется фотография как таковая (фронтальная и четкая) 20 а уж затем человек, пользуясь определенными техническими приемами, испещряет ее знаками, взятыми из культурного кода. Лишь эта оппозиция между культурным кодом и природным не-кодом способна, по-видимому, раскрыть специфику фотографии и помочь осознанию той антропологической революции, которую она 25 совершила в человеческой истории, ибо, поистине, порожденный ею тип сознания не знает прецедентов; в самом деле, фотография вызывает у нас представление не о *бытии-сейчас* вещи (такое представление способна 30 вызвать любая копия), а о ее *бытии-в-прошлом*. Речь, следовательно, идет о возникновении новой пространственно-временной категории, которая локализует в настоящем предмет, принадлежащий минувшему; нарушая все правила логики, фотография совмещает понятия *здесь* и *некогда*. Таким образом, *ирреальную реальность* фотографического изображения можно в полной мере понять именно на уровне денотативного сообщения (то есть сообщения без кода); его ирреальность 35 связана с категорией *здесь*, поскольку фотография никог-





да и ни в каком отношении не воспринимается как иллюзия *присутствия*. Это, между прочим, значит, что не стоит преувеличивать магическую силу фотографического изображения; что же касается его реальности, то это реальность *бытия-в-прошлом*; ведь любая фотография поражает нас очевидной констатацией: *все это было именно так*; редчайшее чудо состоит здесь в том, что мы получаем в свое распоряжение такую реальность, от воздействия которой полностью защищены. Очевидно, такая сбалансированность изображения во времени (*бытие-в-прошлом*) способствует ослаблению его проективной силы (фотографию, в отличие от рисунка, очень редко используют для психологического тестирования): при взгляде на фотографию представление о том, что *все так и было на самом деле*, подавляет в нас ощущение собственной *субъективности*. Если приведенные соображения справедливы хотя бы отчасти, то это значит, что восприятие фотографии связано с деятельностью созерцания, а не с деятельностью фантазии, где преобладают проективность и «магия», определяющие специфику кинематографа; отсюда — возможность обнаружить между фотографией и кино не количественную разницу, а качественное различие: кино — это отнюдь не движущаяся фотография; в кино *бытие-в-прошлом* уступает место *бытию-сейчас* вещей. Вот почему вполне возможно создать историю кинематографа, причем такую историю, которая не утратит связи с ранее существовавшими видами искусства, основанными на вымысле; напротив, несмотря на то, что техника фотографического искусства непрерывно эволюционирует, а его притязания неуклонно возрастают, фотография в известном смысле не позволяет создать своей истории. Фотография — это «непроницаемый» антропологический феномен: он не только совершенно нов, но и неспособен ни к какому внутреннему развитию; впервые за всю свою историю человечество встретилось с *сообщением без кода*; итак, фотография, отнюдь не являясь последним (наиболее совершенным) отпрыском в обширном семействе изображений, свидетельствует лишь о радикальном изменении, происшедшем в общем балансе средств информации.

В любом случае денотативное изображение — в той мере, в какой оно (как в рекламной фотографии) предполагает отсутствие кода, — играет в общей структуре иконического сообщения особую роль; эту роль (к ней мы еще вернемся в связи с анализом «символического» сообщения) можно теперь предварительно уточнить: задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации, особенно осязатому в рекламе. Хотя реклама фирмы «Пандзани» переполнена различными «символами», ее буквальное сообщение является самодостаточным; это-то и создает впечатление *естественного присутствия* предметов на фотографии; возникает иллюзия, будто рекламное изображение создано самой природой; представление о валидности систем, открыто выполняющих определенное семантическое задание, незаметно уступает место некоей псевдо-истине; сам факт отсутствия кода, придавая знакам культуры видимость чего-то естественного, как бы лишает сообщение смысловой направленности. Здесь, несомненно, проявляется важнейший исторический парадокс: развитие техники, приводящее ко все более широкому распространению информации (в частности, изобразительной), создает все новые и новые средства, которые позволяют смыслам, созданным человеком, принимать личину смыслов, заданных самой природой.



## Риторика образа

Мы уже убедились, что знаки «символического» («культурного», коннотативного) сообщения дискретны; даже если означающее совпадает с изображением в целом, оно все равно продолжает оставаться знаком, отличным от других знаков; сама «композиция» изображения предполагает наличие определенного эстетического означаемого примерно так же, как речевая интонация, обладая супрасегментным характером, тем не менее представляет собой дискретное языковое означающее. Мы, следовательно, имеем в данном случае



дело с самой обычной системой, знаки которой (даже если связь между их составляющими оказывается более или менее «аналоговой») черпаются из некоего культурного кода. Специфика же этой системы состоит в том, что число возможных прочтений одной и той же лексии (одного и того же изображения) индивидуально варьируется; в рекламе фирмы «Пандзани» мы выделили четыре коннотативных знака, хотя на самом деле, вероятно, этих знаков гораздо больше (так, продуктовая сетка способна символизировать чудесный улов, изобилие и т. п.). Вместе с тем сама вариативность прочтений отнюдь не произвольна; она зависит от различных типов знания, проецируемых на изображение (знания, связанные с нашей повседневной практикой, национальной принадлежностью, культурным, эстетическим уровнем), и поддающихся классификации, типологизации: оказывается, что изображение может быть по-разному прочитано несколькими разными субъектами, и эти субъекты могут без труда сосуществовать в одном индивиде; это значит, что *одна и та же лексия способна мобилизовать различные словари*. Что такое словарь? Это фрагмент символической ткани (языка), соответствующий определенному типу практики, определенному виду операций<sup>13</sup>, что как раз и обуславливает различные способы прочтения одного и того же изображения: каждый из выделенных нами знаков соответствует определенному «подходу» к действительности (туризм, домашняя стряпня, занятия искусством), хотя, конечно, далеко не все из этих «подходов» практикуются каждым конкретным индивидом. В одном и том же индивиде сосуществует множество словарей; тот или иной набор подобных словарей образует *идиолект* каждого из нас<sup>14</sup>. Таким образом, изображение (в его коннотативном измерении) есть некоторая конструкция, образованная знаками, извлекаемыми из разных пластов наших словарей (идиолектов), причем любой подобный словарь, какова бы ни была его «глубина», представляет собой код, поскольку сама *наша психея* (как ныне полагают) *структурирована наподобие языка*; более того, чем глубже мы

погружаемся в недра человеческой психики, тем более разреженным становится пространство между знаками и тем легче они поддаются классификации: можно ли встретить что-либо более систематичное, чем «прочтения» чернильных пятен, предлагавшиеся пациентам Роршаха? И так, вариативность прочтений не может представлять угрозы для «языка» изображений — стоит только допустить, что этот язык состоит из различных словарей, идиолектов и субкодов: смысловая система насквозь пронизывает изображение, подобно тому как сам человек, даже в потаеннейших уголках своего существа, состоит из множества различных языков. Язык изображения — это не просто переданное кем-то (например, субъектом, комбинирующим знаки или создающим сообщения) слово, это также слово, кем-то полученное, принятое<sup>15</sup>: язык должен включать в себя и всевозможные смысловые «неожиданности».

Вторая трудность, связанная с анализом коннотации, состоит в том, что специфика коннотативных знаков не находит отражения в специфике соответствующего аналитического языка; поддаются ли коннотативные означаемые именованию? Для одного из них мы рискнули ввести термин «итальянскость», однако прочие, как правило, могут быть обозначены лишь при помощи слов, взятых из обывденного языка («приготовление пищи», «натюрморт», «изобилие»); оказывается, что метаязык, который должен стать инструментом анализа этих означаемых, не отражает их специфики. Здесь-то и заключается трудность, поскольку семантика самих коннотативных означаемых специфична; в качестве коннотативной *семы* понятие «изобилие» отнюдь не полностью совпадает с представлением об «изобилии» в денотативном смысле; коннотативное означаемое (в нашем случае — представление об изобилии и разнообразии продуктов) как бы резюмирует сущность всех возможных видов изобилия, точнее, воплощает идею изобилия в чистом виде; что же касается денотативного слова, то оно никогда не отсылает к какой-либо сущности, поскольку всегда включено в тот или иной ситуационный контекст, в ту или иную дискурсивную синтаг-





му, направленную на осуществление определенной практической функции языка. Сема «изобилие», напротив, представляет собой концепт в чистом виде; этот концепт не входит ни в какую синтагму, исключен из любого контекста; это смысл, принявший театральную позу, а лучше сказать (поскольку речь идет о знаке без синтагмы), смысл, *выставленный в витрине*. Чтобы обозначить подобные коннотативные семы, нужен особый метаязык; мы рискнули прибегнуть к неологизму *italianité* «итальянскость»: вероятно, именно подобные варваризмы способны лучше всего передать специфику коннотативных означаемых: ведь суффикс *-tas* (индоевропейский *\*-tā*) как раз и позволяет образовать от прилагательного абстрактное существительное: «итальянскость» — это не Италия, это концентрированная сущность всего, что может быть итальянским — от спагетти до живописи. Прибегая к столь искусственному (и по необходимости варварскому) именованию коннотативных сем, мы зато облегчаем себе анализ их формы<sup>16</sup>; очевидно, что эти семы образуют определенные ассоциативные поля, что они парадигматически сопоставлены, а возможно, даже и противопоставлены в зависимости от расположения определенных силовых линий или (пользуясь выражением Греймаса) семических осей<sup>17</sup>: «итальянскость» — наряду с «французскостью», «германскостью», «испанскостью» — как раз и находится на такой «оси национальностей». Разумеется, выявление всех подобных осей (которые затем можно будет сопоставить друг с другом) станет возможным лишь после создания общего инвентаря коннотативных систем, причем такого инвентаря, который включит в себя не только различные виды изображений, но и знаковые системы с иной субстанцией; ведь если коннотативные означающие распределяются по типам в зависимости от своей субстанции (изображение, речь, предметы, жесты), то их означаемые, напротив, никак не дифференцированы: в газетном тексте, в журнальной иллюстрации, в жесте актера мы обнаружим одни и те же означаемые (вот почему семиология мыслима лишь как тотальная дисциплина). Область, об-  
 40 щая для коннотативных означаемых, есть область *идео-*

логии, и эта область всегда едина для определенного общества на определенном этапе его исторического развития независимо от того, к каким коннотативным означающим оно прибегает.

Действительно, идеология как таковая воплощается с помощью коннотативных означающих, различающихся в зависимости от их субстанции. Назовем эти означающие *коннотаторами*, а совокупность коннотаторов — *риторикой*: таким образом, риторика — это означающая сторона идеологии. Риторика с необходимостью варьируется в зависимости от своей субстанции (в одном случае это членораздельные звуки, в другом — изображения, в третьем — жесты и т. п.), но отнюдь не обязательно в зависимости от своей формы; возможно даже, что существует единая риторическая форма, объединяющая, к примеру, сновидения, литературу и разного рода изображения<sup>18</sup>. Таким образом, риторика образа (иначе говоря, классификация его коннотаторов), с одной стороны, специфична, поскольку на нее наложены физические ограничения, свойственные визуальному материалу (в отличие, скажем, от ограничений, налагаемых звуковой субстанцией), а с другой — универсальна, поскольку риторические «фигуры» всегда образуются за счет формальных отношений между элементами. Такую риторiku можно будет построить, лишь располагая достаточно обширным инвентарем, однако уже сейчас нетрудно предположить, что в нее окажутся включены фигуры, выявленные в свое время Древними и Классиками<sup>19</sup>; так, помидор обозначает «итальянскость» по принципу метонимии; на другой рекламной фотографии, где рядом изображены кучка кофейных зерен, пакетик молотого и пакетик растворимого кофе, уже сам факт смежности этих предметов обнаруживает между ними наличие логической связи, подобной асиндетону. Вполне вероятно, что из всех метабо (фигур, построенных на взаимном замещении означающих<sup>20</sup>) именно метонимия вводит в изображение наибольшее число коннотаторов и что среди синтаксических фигур паратаксиста преобладает асиндетон.





Впрочем, главное (по крайней мере сейчас) заключается не в том, чтобы дать ту или иную классификацию коннотаторов, а в том, чтобы понять, что в рамках целостного изображения они представляют собой

5 *дискретные*, более того, *эвратические* знаки. Коннотаторы не заполняют собой всю лексику без остатка, и их прочтение не исчерпывает прочтения этой лексики. Иначе говоря (и это, по-видимому, верно по отношению к семиологии в целом), отнюдь не все элементы

10 лексики способны стать коннотаторами: в дискурсе всегда остается некоторая доля денотации, без которой само существование дискурса становится попросту невозможным. Сказанное позволяет нам возвратиться к сообщению-2, то есть к денотативному изображению.

15 В рекламе фирмы «Пандзани» средиземноморские фрукты, раскраска картинки, ее композиция, само ее предметное богатство предстают как эвратические блоки; эти блоки дискретны и в то же время включены в целостное изображение, обладающее собственным

20 пространством и, как мы видели, собственным «смыслом»: они оказываются частью синтагмы, *которой сами не принадлежат и которая есть не что иное как денотативная синтагма*. Это — чрезвычайно важное обстоятельство: оно позволяет нам как бы задним числом

25 структурно разграничить «буквальное» сообщение-2 и «символическое» сообщение-3, а также уточнить ту натурализующую роль, которую денотация играет по отношению к коннотации; отныне мы знаем, что *система коннотативного сообщения «натурализуется»*

30 *именно с помощью синтагмы денотативного сообщения*. Или так: область коннотации есть область системы; коннотацию можно определить лишь в парадигматических терминах; иконическая же денотация относится к области синтагматики и связывает между

35 собой элементы, извлеченные из системы: дискретные коннотаторы сочленяются, актуализируются, «говорят» лишь при посредстве денотативной синтагмы: весь мир дискретных символов оказывается погружен в «сюжет», изображенный на картинке, словно в очиститель-

40 ную купель, возвращающую этому миру непорочность.



Как видим, структурные функции в рамках целостной системы изображения оказываются поляризованы: с одной стороны, имеет место своего рода парадигматическая концентрация коннотаторов (обобщенно говоря, «символов»), которые суть не что иное как полновесные, эрратические, можно даже сказать, «овещественные» знаки, а с другой — синтагматическая «текучесть» на уровне де-нотации; не забудем, что синтагма родственна речи; задача же всякого иконического «дискурса» состоит в натурализации символов. Не станем слишком поспешно переносить выводы, полученные при анализе изображений, на семиологию в целом, однако рискнем предположить, что любой мир целостного смысла изнутри (то есть структурно) раздирается противоречием между системой как воплощением культуры и синтагмой как воплощением природы: все произведения, созданные в рамках массовой коммуникации, совмещают в себе — с помощью разных приемов и с разной степенью успеха — гипнотическое действие «природы», то есть воздействие повествования, диегесиса, синтагматики, с интеллигибельностью «культуры», воплощенной в дискретных символах, которые люди тем или иным образом «склоняют» под завесой своего живого слова.

1964, «Communications 4»

## Примечания

<sup>1</sup> Описание фотографии дается здесь с известной осторожностью, поскольку всякое описание уже представляет собой метаязык.

<sup>2</sup> Мы будем называть *типическим* такой знак, входящий в систему, который в достаточной мере определяется характером своей субстанции; словесный знак, иконический знак, знак-жест — все это типические знаки.

<sup>3</sup> Во французском языке выражение «натюрморт» (мертвая природа) изначально предполагает изображение предметов, лишенных жизни; таковы, к примеру, черепа на некоторых полотнах.

<sup>4</sup> См.: Le message photographique // «Communications». № 1. P. 127.

<sup>5</sup> «Наивный» анализ сводится к перечислению элементов, тогда как задача структурного описания — понять связь этих элементов в свете отношения солидарности, связывающего между собой термы той или иной структуры: если меняется один терм, то меняются и все остальные.

<sup>6</sup> См.: Barthes R. *Éléments de sémiologie* // «Communications». 1964. № 4. С. 130 (с. 340–341 наст. изд.).





<sup>7</sup> Menestrier C.F. L'art des emblèmes. P., 1684.

<sup>8</sup> «Пузырь», рамка, в которую заключают реплики персонажей комиксов (ит.). — Прим. перев.

<sup>9</sup> Разумеется, встречаются и изображения, не сопровождаемые словесным текстом, однако в основе таких изображений (например, юмористических рисунков) всегда лежит парадокс: само отсутствие словесного текста выполняет здесь энigmatическую функцию.

<sup>10</sup> Barthes R. Éléments de sémiologie. IV. P. 131–132 (с. 342–343 наст. изд.).

<sup>11</sup> Это хорошо видно в том парадоксальном случае, когда изображение призвано всего лишь проиллюстрировать текст и когда, следовательно, ни о каком контроле, как будто, речи быть не может. Так, в рекламе, стремящейся внушить, что растворимый кофе при употреблении полностью сохраняет аромат кофе натурального, то есть превращает этот аромат в своего пленника, текст сопровождается изображением банки кофе в окружении цепей и замков: здесь лингвистическая метафора «пленник» употребляется буквально (известный поэтический прием); однако на практике мы все равно сначала читаем изображение, а не текст, его сформировавший: роль текста в конечном счете сводится к тому, чтобы заставить нас выбрать одно из возможных означаемых; репрессивная функция осуществляется под видом разъяснения словесного сообщения.

<sup>12</sup> См.: Bremond Cl. Le message narratif // Communications. 1964. № 4.

<sup>13</sup> См.: Greimas A.-J. Les problèmes de la description mécanographique // Cahiers de Lexicologie. Besançon, 1959. № 1. P. 63.

<sup>14</sup> См.: Barthes R. Éléments de sémiologie. P. 96 (с. 284 наст. изд.).

<sup>15</sup> В свете сосюрровской традиции можно сказать, что речь, будучи продуктом языка (и в то же время являясь необходимым условием для того, чтобы язык сложился), — это то, что передается отправителем сообщения. Ныне имеет смысл расширить (особенно с семантической точки зрения) понятие языка: язык есть «тотализирующая абстракция» переданных и полученных сообщений.

<sup>16</sup> Форма — в точном значении, которое придает этому слову Ельмслев: функциональная связь означаемых между собой; см.: Barthes R. Éléments de sémiologie. P. 105 (с. 299–300 наст. изд.).

<sup>17</sup> Greimas B.J. Cours de Sémantique. 1964, cahiers ronéotypés par l'Ecole Normale supérieure de Saint-Cloud.

<sup>18</sup> См.: Benveniste E. Remarques sur la fonction du langage dans le découverte freudienne // La Psychanalyse. 1956. № 1. P. 3–16 (русск. перевод: Бенвенист Э. Заметки о роли языка в учении Фрейда // Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 115–126).

<sup>19</sup> Классическая риторика подлежит переосмыслению в структурных терминах (такая работа сейчас ведется); в результате, вероятно, можно будет построить общую, или лингвистическую риторiku коннотативных означающих, пригодную для анализа систем, построенных из членораздельных звуков, изобразительного материала, жестов и т. п.

<sup>20</sup> Мы считаем возможным нейтрализовать яacobсоновскую оппозицию между метафорой и метонимией; ведь если по своей сути метонимия — это фигура, основанная на принципе смежности, она в конечном счете все равно функционирует как субститут означаемого, иначе говоря, как метафора.

# ОСНОВЫ СЕМИОЛОГИИ

## Eléments de sémiologie

Перевод Г.К. Косикова

### Введение

В «Курсе общей лингвистики», впервые опубликованном в 1916 г., Соссюр постулировал существование некоей общей науки о знаках, *семиологии*, частью которой он считал лингвистику. Тем самым объектом семиологии оказывается любая знаковая система вне зависимости от ее субстанции или границ: изображения, системы жестов, звуков, предметов, материальные комплексы, обнаруживаемые в основе всевозможных обрядов, церемоний и зрелищ, представляют собой если не «языки», то по крайней мере знаковые системы. Очевидно, что развитие средств массовой коммуникации придает чрезвычайную актуальность этой необъятной знаковой области, между тем как успехи таких дисциплин, как лингвистика, теория информации, формальная логика и структурная антропология, позволяют вооружить семантический анализ новыми исследовательскими средствами. Существующая сегодня потребность в семиологии возникла не по прихоти тех или иных исследователей, но как результат исторического развития современного мира.

Между тем, несмотря на то что идеи Соссюра получили значительное развитие, семиология нащупывает свой путь достаточно медленно. Причина, возможно, проста. Соссюр, поддержанный ведущими исследователями в области семиологии, полагал, что лингвистика является лишь частью общей науки о знаках. Все дело, однако, в том, что у нас нет доказательств, что в современном обществе, помимо естественного языка, существуют иные сколько-нибудь обширные знаковые системы. До сих пор семиология



занималась кодами, имеющими лишь второстепенное значение (таков, например, код, образуемый дорожными знаками). Но как только мы переходим к системам, обладающим глубоким социальным смыслом, мы

5 вновь сталкиваемся с языком. Бесспорно, различные предметы, изображения, манера вести себя способны обозначать и в большинстве случаев обозначают нечто, но при этом они всегда лишены автономности, любая семиологическая система связана с языком.

10 Так, значения зрительных образов (кино, реклама, комиксы, журнальные и газетные фотографии) обычно подкрепляются языковым сообщением; в результате по крайней мере часть иконического сообщения оказывается структурно избыточной, дублирующей языковую

15 систему. Что касается совокупностей различных предметов (одежда, пища), то они приобретают статус системы лишь при посредстве языка, который выделяет в них означающие (в виде номенклатуры) и указывает на

20 означаемые (в виде обычаев, правил). Современная цивилизация гораздо в большей степени, чем когда-либо прежде, и несмотря на повсеместное распространение всякого рода изображений, является письменной цивилизацией. И наконец, если взглянуть на дело с более общей точки зрения, то чрезвычайно трудно

25 вообразить систему изображений или предметов, где *означаемые* существовали бы независимо от языка: представить себе, что та или иная материальная субстанция нечто означает, — значит неизбежно прибегнуть к членению действительности с помощью языка.

30 Смысл есть только там, где предметы или действия названы; мир означаемых есть мир языка.

Таким образом, хотя на первых порах семиология имеет дело с лингвистическим материалом, она рано или поздно встречает на своем пути язык («подлинный»), причем не только в качестве модели, но и в качестве своего конститутивного элемента, посредующего звена, означаемого. Однако это вовсе не тот язык, который служит объектом изучения лингвистов: это вторичный язык, единицами которого являются уже не

35 монемы и фонемы, но более крупные языковые обра-

40

зования, отсылающие к предметам или эпизодам, начинающим означать как бы *под* языком, но никогда помимо него. Отсюда следует, что в будущем семиология, возможно, растворится в *транслингвистике*, объектом которой станут миф, рассказ, журнальная статья либо предметы, созданные в рамках нашей цивилизации, в той мере, в какой мы о них *говорим* (в прессе, в рекламном описании, в интервью, беседе и, быть может, даже посредством внутренней фантазматической речи). Иначе говоря, уже теперь мы должны признать возможным перевернуть формулу Соссюра: лингвистика не является частью — пусть даже привилегированной — общей науки о знаках; напротив, сама семиология является лишь одной из частей лингвистики, а именно той ее частью, которая должна заняться изучением *больших значащих единиц* языка; в результате обнаружится единство поисков, ведущихся в настоящее время в области антропологии, социологии, психоанализа и стилистики вокруг понятия значения.

В будущем семиологии, несомненно, предстоит претерпеть изменения, однако вначале она должна если и не оформиться, то по крайней мере *испробовать себя*, узнать, что для нее возможно, а что — нет. Сделать же это можно, лишь опираясь на предварительную информацию, причем нужно заранее согласиться с тем, что в ней будет таиться не только начало робости, но и начало дерзости: очевидно, что, с одной стороны, в настоящее время семиологическое знание не может быть ничем иным, как копией знания лингвистического, а с другой — это знание надлежит применить, по крайней мере в будущем, к нелингвистическим объектам.

Настоящая работа имеет лишь одну цель: использовать ряд аналитических понятий<sup>1</sup>, выработанных лингвистикой, исходя а priori из предположения, что они обладают достаточной степенью общности, позволяющей приступить с их помощью к семиологическому исследованию. Объединяя здесь эти понятия, мы не беремся утверждать ни того, что все они в неизменности сохранятся на протяжении нашего исследования, ни того, что семиология навеки обречена ступать





след в след за лингвистической моделью<sup>2</sup>. Мы ограничимся тем, что предложим и разъясним некий терминологический аппарат, в надежде, что он позволит, пусть и предварительно, упорядочить разнородную

5 массу семиотических фактов: в конечном счете дело идет об установлении принципа, позволяющего как-то упорядочить исследовательские вопросы.

Материал «Основ семиологии» группируется по четырем большим рубрикам, заимствованным из

10 структурной лингвистики: I. *Язык и речь*; II. *Означаемое и означающее*; III. *Синтагма и система*; IV. *Денотация и коннотация*. Нетрудно увидеть, что каждая из рубрик основана на принципе дихотомии; обратим внимание, что бинарная классификация вообще характерна для структуралистской мысли<sup>3</sup>; метаязык лингвиста словно воспроизводит на чистом месте бинарную структуру описываемой им системы; заметим попутно, что было бы чрезвычайно поучительно

15 обратить внимание на ту превалирующую роль, которую в современных гуманитарных науках играют бинарные классификации: если бы таксономия этих наук была хорошо изучена, мы, без сомнения, узнали бы много интересного о явлении, которое можно назвать интеллектуальным воображаемым нашей эпохи.

## I. Язык и речь

### I.1. В лингвистике

30 I.1.1. Дихотомия *Язык/Речь*, центральная у Соссюра, несомненно, отличалась большой новизной по сравнению с предшествующей лингвистикой, занятой поисками причин исторического изменения произношения, изучением спонтанных ассоциаций и действия

35 аналогии; она, следовательно, была лингвистикой индивидуальных речевых актов. Разрабатывая свою, ставшую знаменитой дихотомию, Соссюр отталкивался от мысли о «многоформности и разносистемности» языка, не поддающегося на первый взгляд никакой

40 классификации<sup>4</sup>; лишенного единства, т. к. он

одновременно относится к области физики, физиологии и психики, к области индивидуального и социального; однако хаос сразу же исчезнет, если из этого разнотемного целого мы абстрагируем чисто социальный объект — систематизированную совокупность правил, необходимых для коммуникации, безразличную к материалу тех сигналов, из которых она состоит. Это и есть язык, в противоположность которому *речь* является сугубо индивидуальной частью речевой деятельности (фонация, реализация правил и возможных комбинаций знаков).

1.1.2. Таким образом, *Язык* (langue) есть не что иное, как *речевая деятельность* (langage) минус *Речь* (parole); это одновременно и социальное установление, и система значимостей. В качестве социального установления *Язык* ни в коем случае не является актом, он предшествует любому мыслительному процессу; это социальный компонент речевой деятельности; сам по себе отдельный индивид не может ни создать, ни изменить его; он по самому своему существу является коллективным договором, которому индивид должен полностью и безоговорочно подчиниться, если он хочет быть участником коммуникации. Более того, этот социальный продукт автономен; он подобен игре, имеющей свои правила; играть в нее можно лишь после того, как научишься этим правилам. В качестве системы значимостей *Язык* состоит из известного числа элементов, каждый из которых как бы имеет *собственную стоимость* и в то же время является членом более широкого функционального образования, где находят место другие, коррелятивные этому члену значимости. Рассматриваемый как элемент языка, знак подобен монете<sup>3</sup>: ценность монеты определяется тем, что на нее можно купить, но в то же время эта ценность определяется и отношением к другим монетам большего или меньшего достоинства. Очевидно, что институциональный и системный аспекты языка тесно связаны: именно потому, что язык является системой договорных значимостей (во многих случаях произвольных или, точнее, немотивированных), он





сопротивляется всем изменениям, которые стремится внести в него отдельный индивид, и, следовательно, предстает как социальное установление.

5 I.1.3. В противоположность языку как установле-  
нию и системе *Речь* по самому своему существу есть  
индивидуальный акт выбора и актуализации; она, во-  
первых, предполагает наличие «комбинаций, при по-  
10 мощи которых говорящий субъект пользуется язы-  
ковым кодом с целью выражения своей личной  
мысли» (эту длящуюся речь можно назвать *дискур-  
сом*), и, во-вторых, наличие «психофизического ме-  
ханизма, позволяющего ему объективировать эти  
комбинации»; очевидно, фонация не может быть от-  
несена к Языку: ни установление, ни система не бу-  
15 дут затронуты, если индивид станет говорить громче  
или тише, медленнее или быстрее и т. д. Ясно, что ос-  
новным для Речи является ее комбинаторный аспект,  
предполагающий, что она возникает как результат  
последовательного присоединения знаков друг к дру-  
20 гу. Именно потому, что в одном или многих выска-  
зываниях повторяются те же самые знаки (хотя ко-  
личество их комбинаций бесконечно), каждый знак  
становится элементом Языка. С другой стороны,  
именно потому, что Речь есть свободное комбиниру-  
25 вание знаков, она представляет собой индивидуаль-  
ный акт.

I.1.4. Окончательно определить Язык и Речь мож-  
но лишь с учетом того, что между ними существует  
диалектическая связь: без речи нет языка; помимо  
30 языка не существует речи: именно в этом обмене,  
по замечанию Мориса Мерло-Понти, и заключается  
подлинный языковой *праксис*. «Язык, — говорит  
В. Брендаль, — представляет собой сугубо абстракт-  
ную реальность, некую норму, превосходящую отдель-  
35 ных индивидов, совокупность исходных образцов,  
реализуемых в речи бесконечно разнообразными спо-  
собами»<sup>6</sup>. Язык и Речь взаимно предполагают друг дру-  
га; с одной стороны, Язык — это «клад, практикой речи  
отлагаемый во всех, кто принадлежит к одному обще-  
40 ственному коллективу»; именно потому, что Язык —



это обобщающая «сумма» индивидуальных употреблений, на уровне изолированного индивида он не может реализоваться во всей своей полноте; в идеальном виде он существует лишь в «говорящей массе»; владение тем или иным речевым высказыванием возможно лишь в том случае, если оно предварительно выделено из языка. С другой стороны, однако, сам язык возможен лишь тогда, когда существует речь: с исторической точки зрения факты речи всегда предшествуют фактам языка (язык развивается именно под воздействием речи), а с генетической — язык формируется в индивиде за счет усвоения окружающей его речи (ведь никто не преподает младенцам грамматику и лексику, т. е., грубо говоря, язык). Одним словом, Язык — это одновременно и продукт, и инструмент речи; и дело, следовательно, идет о самой настоящей диалектике. Надо только отметить, что с семиологической точки зрения невозможно (по крайней мере для Соссюра) существование лингвистики Речи, ибо всякая речь, рассмотренная как акт коммуникации, уже зависит от языка: предметом науки может быть только Язык. Сказанное сразу же снимает два вопроса: не имеет смысла интересоваться относительно возможности изучения речи *до* языка, ибо альтернативы здесь нет: речь можно непосредственно изучать лишь в ее языковом («глоттическом») аспекте; точно так же бессмысленно *сначала* интересоваться тем, как можно отделить язык от речи, ибо речь идет вовсе не о предварительной процедуре, но, напротив, о самой сути лингвистического (а затем и семиологического) исследования: отделить язык от речи — значит *тем самым* дать начало процессу смысло-образования.

1.1.5. Ельмслев<sup>7</sup> не отверг соссюровской дихотомии *Язык/Речь*, он лишь ввел ряд новых, более формализованных выражений. В самом языке (противопоставление которого речевому акту он сохранил) Ельмслев выделил три плана: 1) *языковая схема*, т. е. язык как чистая форма (подыскивая название для этого плана, Ельмслев колебался между «системой», «моделью» и «костяком»): это соссюровский язык в строгом смысле слова; таково, например, французское *r*, фоно-





логическая сущность которого определяется его местом в совокупности оппозиций к другим звукам французского языка; 2) *языковая норма*, иными словами, язык как материальная форма, определяемая условиями своей социальной реализации, но независимая от деталей этой реализации: это французское устное, а не письменное *r*, каковы бы ни были конкретные особенности его произношения; 3) *языковой узус*, т. е. язык как совокупность языковых «привычек» данного коллектива: например, французское *r*, как оно реально произносится в тех или иных районах страны. Речь, узус, норма и схема по-разному определяют друг друга. Норма определяет узус и речь; узус определяет речь, но и сам зависит от нее; схема определяется одновременно и речью, и узусом, и нормой. Легко заметить, что здесь выделяются два фундаментальных уровня: 1) *схема*, теория которой есть теория формы<sup>8</sup> и установления; 2) группа *Норма–Узус–Речь*, теория которой есть теория субстанции<sup>9</sup> и реализации, поскольку же, по Ельмслеву, норма представляет собой чистую абстракцию, а речь — простую конкретизацию нормы, Ельмслев заменяет сосюрговскую пару *Язык/Речь* парой *Схема/Узус*. Эта замена имеет существенное значение: ее результатом оказывается радикальная формализация понятия «язык» (*схема* у Ельмслева) и замена индивидуальной речи более социальным понятием *узуса*. Формализация языка и социализация речи позволяют приписать речи все, что имеет отношение к «субстанции», а языку — все, что имеет дифференциальный характер. Это дает возможность устранить одно из противоречий, возникающих в результате разделения речевой деятельности на Речь и Язык.

1.1.6. Действительно, это разделение, несмотря на всю свою плодотворность, создает немало трудностей. Укажем на три из них. Во-первых, можно ли отождествлять понятие «язык» с понятием «код», а речь — с сообщением? В свете теории Ельмслева такое отождествление недопустимо; П. Гиро его отвергает, поскольку, по его замечанию, кодовые правила эксплицитны, а языковые — имплицитны<sup>10</sup>. Напротив, с точки

зрения соссюрговской лингвистики оно, безусловно, приемлемо, с чем согласен и А. Мартине<sup>11</sup>. Аналогичный вопрос можно поставить применительно к отношению между речью и синтагмой<sup>12</sup>. Мы видели, что речь может быть определена как комбинация различным образом повторяющихся знаков. Тем не менее устойчивые синтагмы существуют и в самом языке (Соссюр приводит в качестве примера сложное слово *magnanimitus*). Следовательно, граница между языком и речью оказывается расплывчатой, поскольку в данном случае она зависит от «степени комбинаторной свободы»; тем самым возникает возможность анализа устойчивых синтагм, сохраняющих свою языковую (глоттическую) природу, коль скоро в целом они поддаются парадигматическому варьированию (Ельмслев называет такой анализ морфосинтаксическим); Соссюр мимоходом обратил внимание на это переходное явление: «Вероятно, существует целая группа фраз, принадлежащих языку; говорящему индивиду не приходится самостоятельно составлять их»<sup>13</sup>. Но если подобные стереотипы принадлежат языку, а не речи и установлено, что к ним прибегают самые различные и многочисленные семиологические системы, то следует предвидеть возникновение целой лингвистической науки о синтагме, которая будет заниматься любым «письмом», где силен элемент стереотипности.

Наконец, третья проблема, о которой мы будем говорить, касается соотношения языка и сущности (то есть собственно значимого элемента языковых единиц). Некоторые лингвисты (среди них и Трубецкой) отождествляли язык и сущность, иными словами, выводили за пределы языка все несущественные черты, а именно комбинаторные варианты. Однако такое отождествление вызывает сомнения, т. к. имеются комбинаторные варианты (на первый взгляд принадлежащие речи), являющиеся *предписанными*, т. е. «произвольными»: так, французский язык предписывает глухость звука после глухого согласного (*oncle*) и его сонорность — после сонорного (*ongle*), однако такие





явления все же принадлежат фонетике, а не фонологии. Вытекающая отсюда теоретическая проблема сводится к вопросу: следует ли нам допустить, что, в противоположность точке зрения Соссюра («*в языке нет ничего, кроме различий*»), недифференцирующие элементы могут тем не менее принадлежать языку (как социальному установлению)? Здесь не место вступать в спор по этому вопросу. Скажем только, что с семиологической точки зрения необходимо признать существование синтагм и незначимых вариантов, которые имеют, однако, «глоттический» характер, т. е. принадлежат языку. Такого рода лингвистика, которую Соссюр едва предугадывал, может сыграть важнейшую роль при изучении систем, где многочисленны устойчивые (или стереотипные) синтагмы; это имеет место в массовых языках, а также в случаях, когда незначимые варианты образуют совокупность вторичных означающих, как это имеет место в языках с сильной коннотацией<sup>14</sup>: на денотативном уровне французское раскатистое *r* является простым комбинаторным вариантом, но, к примеру, на театральной сцене оно может выступить как признак крестьянского произношения, став элементом кода, без которого сообщение о «сельском происхождении» говорящего не может быть ни передано, ни воспринято.

1.1.7. Завершая разговор о дихотомии *Язык/Речь* в лингвистике, введем еще два дополнительных понятия. Первое из них — *идиолект*<sup>15</sup>. Идиолект — это «язык отдельного индивида» (Мартине), или «целостная совокупность языковых навыков отдельного индивида в данный момент» (Эбелинг). По мнению Якобсона, интерес этого понятия является спорным: языковая деятельность всегда социализирована, даже на индивидуальном уровне, коль скоро, обращаясь к кому-то, мы всегда пытаемся говорить на его языке, в частности пользоваться его лексикой («в области языка частной собственности не существует»); идиолект, стало быть, — это глубоко иллюзорное понятие. Заметим, однако, что выражение «идиолект» может оказаться весьма полезным, когда хотят обозначить:

1) язык больного, страдающего афазией; он не понимает собеседника и не получает от него сообщений, соответствующих его собственным языковым моделям. По Jakobsonу, такой язык является чистым идиолектом; 2) «стиль» того или иного писателя, хотя этот стиль всегда несет на себе печать известных языковых моделей, доставшихся ему по традиции, т. е. от определенного коллектива; 3) наконец, понятие «идиолект» можно расширить и определить его как язык известного лингвистического коллектива, т. е. группы индивидов, одинаково интерпретирующих любые языковые сообщения. В этом случае понятие «идиолект» в значительной мере будет совпадать с явлением, которое мы попытались описать раньше, назвав его *письмом*<sup>16</sup>. В целом те поиски, о которых свидетельствует введение понятия «идиолект» в лингвистике, говорят о необходимости выделить явление, промежуточное между языком и речью (на это указывает и теория *узуса* у Ельмслева); это явление есть речь, уже возведенная в ранг установления, но еще не формализованная в той же степени, как язык.

I.1.8. Если согласиться с отождествлением пары *Язык / Речь* с парой *Код / Сообщение*, то следует упомянуть и о другом понятии, разработанном Jakobsonом под названием *двойные структуры (duplex structures)*, на которых мы не станем останавливаться, поскольку Jakobson изложил свои соображения по этому поводу в 9 главе «Очерков общей лингвистики». Заметим только, что, говоря о *двойных структурах*, он имеет в виду некоторые специальные случаи общего отношения между *Кодом* и *Сообщением*, а именно два случая циркулярного и два случая взаимоналожения (*overlapping*): 1) пересказанный дискурс, или сообщение внутри сообщения (С/С); это — общий случай косвенного стиля; 2) имена собственные: имя обозначает то самое лицо, при помощи которого оно называется, так что циркулярный характер кода вполне очевиден (К/К): *Жан обозначает человека по имени Жан*; 3) случай автонимии («Дом — это слог»); слово употребляется здесь в качестве собственного обозначения, сообщение «накла-





дывается» на код (С/К); эта структура играет важную роль, поскольку она охватывает «разъясняющие интерпретации», т. е. описательные выражения, случаи синонимии, а также переводы с одного языка на другой; 4) *шифтеры* («подвижные определители»), несомненно, представляют собой наиболее интересную из двойных структур; самый очевидный пример *шифтера* — личные местоимения (*я*, *ты*), «индексные символы», в которых присутствуют конвенциональные и экзистенциальные связи: в самом деле, местоимение «я» способно представить свой референт лишь конвенционально (так, *Я* в латинском языке соответствует *ego*, в немецком — *ich* и т. п.), однако, с другой стороны, указывая на называемый предмет, оно может относиться к самому акту называния лишь экзистенциально (К/С). Долгое время считалось, напоминает Якобсон, что личные местоимения относятся к самому первичному слою языка (Гумбольдт), однако, согласно самому Якобсону, речь, напротив, идет о сложном и развитом отношении Кода и Сообщения: в языковом развитии ребенка личные местоимения усваиваются в последнюю очередь, а при афазии утрачиваются первыми: это — смещающиеся выражения, с которыми не так уж просто обращаться. Теория *шифтеров*, по всей видимости, пока что разработана слабо; однако можно заранее сказать, что наблюдение за кодом, как будто бы вступившим в противоборство с сообщением (обратное гораздо банальнее), весьма плодотворно; возможно даже (это, впрочем, лишь рабочая гипотеза), что именно *шифтеры*, являющиеся, по терминологии Пирса, знаками-индексами, могут привести к семиологическому определению пограничных языковых сообщений, в частности некоторых форм литературного дискурса.

## 1.2. Семиологические перспективы

1.2.1. Социологическое значение дихотомии *Язык/Речь* очевидно. На родство сосюрковского языка с Дюркгеймовой концепцией коллективного сознания, не за-

висящего от своих индивидуальных манифестаций, было указано уже давно. Более того, говорили даже о прямом влиянии Дюркгейма на Соссюра; возможно, Соссюр самым внимательным образом следил за спором между Дюркгеймом и Тардом. Его концепция языка идет от Дюркгейма, а концепция речи явилась уступкой идеям Тарда об индивидуальном<sup>17</sup>. В дальнейшем эта гипотеза утратила свою актуальность, т. к. соссюровская лингвистика подходила к языку в первую очередь как к «системе значимостей», что породило необходимость его имманентного анализа; имманентный же анализ неприемлем для социологического исследования. Поэтому, как это ни парадоксально, соссюровское противопоставление *Язык/Речь* стало применяться отнюдь не в социологии, а в философии, в лице Мерло-Понти, который, возможно, является одним из первых французских философов, заинтересовавшихся учением Соссюра; он воспроизвел соссюровскую дихотомию в виде оппозиции между *выговаривающейся речью* (значимая интенция в момент ее зарождения) и *выговоренной речью* («богатство, добытое языком», весьма напоминающее соссюровский «клад»)<sup>18</sup>, выдвинув тезис, согласно которому всякий процесс предполагает наличие *системы*<sup>19</sup>; именно так возникла ставшая теперь классической оппозиция между *событием и структурой*<sup>20</sup>, плодотворность которой для изучения истории<sup>21</sup> хорошо известна. Мы знаем также, какое дальнейшее развитие получили соссюровские понятия в области антропологии: опора на Соссюра слишком очевидна в трудах Клода Леви-Стросса, чтобы лишний раз напоминать об этом. Заметим только, что противопоставление процесса и системы (Речи и Языка) непосредственно обнаруживается в структурах родства — в актах обмена женщинами; для Леви-Стросса это противопоставление имеет эпистемологический смысл: изучение фактов языка относится к механистической области (в леви-строссовском смысле этого слова, т. е. в противоположность статистическим подсчетам) и структурной интерпретации, тогда как изучение фактов речи — к области исчисления ве-





роятностей (и макролингвистике)<sup>22</sup>; и наконец, *бессознательный* характер языка у тех, кто черпает оттуда свою речь, на который непосредственно указал Соссюр<sup>23</sup>, обнаруживается в одном из наиболее оригинальных и плодотворных утверждений Леви-Стросса, согласно которому бессознательными являются вовсе не содержания (критика архетипов Юнга), но формы, иначе говоря, сама символическая функция; это соображение напоминает мысль Лакана о том, что желание как таковое оформляется в виде своего рода знаковой системы, что влечет или должно повлечь за собой новый способ описания коллективного воображаемого, т. е. не описание его «тематики», как это имело место до настоящего времени, а описание его форм и функций, а если выразиться более глубоко, но зато и более определенно, описание не столько его означаемых, сколько его означающих. Уже из этих общих замечаний можно видеть, сколь велики экстра- или металингвистические возможности развития дихотомии *Язык/Речь*. Мы, следовательно, постулируем, что существует всеобщая категория *Язык/Речь*, присущая любым знаковым системам. За неимением других мы сохраним выражения *Язык* и *Речь* даже в тех случаях, когда будем говорить о системах, материал которых не является словесным.

I.2.2. Мы видели, что разграничение *Языка* и *Речи* составляет сущность именно лингвистической процедуры; поэтому не имеет смысла применять это разграничение к системам предметов, образов, способов поведения, еще не подвергнутым семантическому анализу. Можно лишь предположить, что в некоторых из таких систем известные совокупности фактов должны принадлежать к категории *Язык*, а другие — к категории *Речь*. Сразу же отметим, что в процессе этого семиологического перехода соссюрсовское разграничение должно претерпеть определенную трансформацию; ее-то и надо будет зафиксировать. Возьмем, к примеру, одежду. В зависимости от того материала, который используется в процессе комму-



никации, здесь надо будет различать три разные системы. В словесном *описании* одежды, фигурирующем в журнале мод, «речь» отсутствует вовсе: «описанная» одежда никогда не соответствует индивидуальной реализации правил *Моды*; это лишь систематизированная совокупность знаков и правил; это — Язык в чистом виде. Однако, согласно сосюрговской схеме, языка без речи существовать не может. Правда, в данном случае Язык моды является не продуктом «говорящей массы», но продуктом группы лиц, которые принимают определенные решения и сознательно вырабатывают известный код; вместе с тем абстракция, внутренне присущая всякому Языку, материализована здесь в форме письменной речи: одежда, описанная журналом мод, является Языком на уровне «платяной» коммуникации и Речью — на уровне вербальной коммуникации. В *сфотографированной* одежде (для простоты предположим, что фотография не дублируется словесным описанием) Язык также создается какой-либо *fashion-group*, но здесь он существует уже не как абстракция, ибо фотография всегда представляет ту или иную конкретную женщину, одетую в какое-либо платье. Фотография дает полусистематическое состояние одежды: с одной стороны, Язык моды возникает здесь на основе псевдореальной одежды; с другой — сфотографированная манекенщица является, если так можно выразиться, нормативным индивидом, выбранным в качестве *модели* из-за своей каноничности; следовательно, манекенщица представляет собой как бы застывшую «речь», лишенную всякой свободы комбинаций. Лишь в *реальной* одежде, на что указал еще Трубецкой<sup>24</sup>, мы наконец обнаружим классическое разграничение Языка и Речи. Язык одежды состоит из: 1) совокупности оппозиций, в которых находятся части, «детали» туалета, вариации которых влекут за собой смысловые изменения (берет или котелок на голове имеют разный смысл); 2) правил, в соответствии с которыми отдельные детали могут сочетаться между собой. Речь в данном случае включает в себя все факты, относящиеся к

10 Барт Р.





индивидуальному способу ношения одежды (ее размер, степень загрязненности, поношенности, личные пристрастия владельца, свободное сочетание отдельных деталей). Однако отношение, связывающее здесь Язык (костюм) с Речью (способ ношения костюма), не похоже на их диалектическую связь в естественном языке. Бесспорно, способ ношения костюма обусловлен существованием самого костюма, но костюм всегда *предшествует* способу носить его, т. к. он сначала должен быть изготовлен сравнительно малочисленной группой лиц (пусть и более анонимной, нежели тогда, когда речь заходит о Высокой Моде).

1.2.3. Рассмотрим теперь другую знаковую систему — пищу. Здесь мы также без труда обнаружим сосюрвовское разграничение. Язык пищи состоит из: 1) правил ограничения (пищевые табу); 2) совокупности значащих оппозиций, в которых находятся единицы типа *соленый/сладкий*; 3) правил сочетания, предполагающих либо одновременность (на уровне блюда), либо последовательность (на уровне меню); 4) привычных способов приема пищи, которые, вероятно, можно рассматривать в качестве своеобразной *риторики* питания. Что касается чрезвычайно богатой пищевой «речи», то она включает в себя всевозможные индивидуальные (или семейные) вариации в области приготовления пищи и сочетания различных ее компонентов (кухню отдельной семьи, где сложились устойчивые привычки, можно рассматривать как идиолект). Соотношение Языка и Речи очень хорошо видно на примере *меню*; всякое меню составляется с опорой на национальную, региональную или социальную структуру, но эта структура реализуется по-разному в зависимости от дня недели или от конкретного потребителя пищи, подобно тому, как лингвистическая «форма» наполняется свободными вариациями и комбинациями, необходимыми говорящему для того, чтобы передать индивидуальное сообщение. Отношение Языка и Речи здесь весьма близко к тому, которое имеет место в естественном языке: язык

пищи в целом является продуктом обычая, своеобразного речевого отстоя. Однако и факты индивидуального новаторства (составление новых рецептов) могут приобретать характер установления. В любом случае (и в этом состоит отличие от «языка одежды») 5 здесь исключено действие специальных *групп, принимающих решения*: язык пищи строится либо на основе сугубо коллективного обычая, либо на основе чисто индивидуальной «речи».

I.2.4. Чтобы поставить пусть и произвольную точ- 10 ку в разговоре о перспективах дихотомии *Язык/Речь*, предложим несколько соображений, касающихся двух предметных схем, хотя и сильно отличающихся друг от друга, но все же имеющих общую черту: обе они зависят от принимающей решения (занимающейся 15 изготовлением) группы, — это автомобиль и мебельровка. Что касается автомобиля, то «язык» образован здесь совокупностью форм и «деталей», структура которых устанавливается дифференцированно, путем сопоставления нескольких эталонов между со- 20 бой (независимо от числа их «копий»); «речь» здесь крайне бедна, т. к. люди, находящиеся на одном и том же уровне жизни, обладают чрезвычайно незначительной свободой выбора той или иной модели: выбрать можно одну из двух или трех моделей, а в рамках мо- 25 дели выбираются лишь цвет и отделка; возможно, однако, что в данном случае следует трансформировать понятие «автомобиль-предмет» в понятие «автомобиль-явление»; тогда в *управлении* автомобилем обнаружатся те самые различия, связанные с использо- 30 ванием предмета, которые как раз и образуют план речи; в самом деле, в данном случае водитель машины не имеет возможности непосредственно воздействовать на модель путем комбинирования единиц, из которых она состоит; его свобода относится к управле- 35 нию автомобилем, происходящему во времени, так что «формы», принадлежащие автомобильному «языку», актуализируются лишь тогда, когда опосредуются тем или иным типом практического поведения. Наконец, последняя система, о которой хотелось бы упомянуть, 40 10\*





а именно *меблировка*, также представляет собою семантический объект; «язык» возникает здесь как за счет оппозиций между функционально тождественными предметами (два типа шкафа, два типа кровати и т. п.), каждый из которых, в зависимости от «стиля», имеет свой собственный смысл, так и за счет правил ассоциирования различных предметов в пределах комнаты («обстановка»); речь возникает здесь либо путем незначительных варьирований, которым подвергается тот или иной предмет (добавление определенной детали), либо путем перестановки предметов внутри комнаты.

1.2.5. Наиболее интересные для анализа системы, по крайней мере те, которые относятся к социологии массовой коммуникации, являются сложными системами, использующими разнородный знаковый материал. В телевидении, в кино, в рекламе возникновение смыслов зависит от взаимодействия изображения, звука и начертания знаков. Поэтому преждевременно строго устанавливать для этих систем класс фактов, относящихся к языку, и класс фактов, относящихся к речи, до тех пор, пока, с одной стороны, мы не узнаем, является ли «язык» каждой из указанных сложных систем «оригинальным» или же он просто составлен из входящих в него вспомогательных «языков», а с другой — пока не проанализируем сами вспомогательные языки (ведь если нам известен лингвистический «язык», то мы ничего не знаем о «языке» изображений или «языке» музыки). Что касается *прессы*, которую с достаточным основанием можно рассматривать как автономную знаковую систему, то, даже если ограничиться ее письменным аспектом, мы почти ничего не знаем о лингвистическом явлении, играющем здесь первостепенную роль, — о коннотации, т. е. о возникновении системы вторичных, так сказать, паразитических по отношению к языку смыслов. Эта вторичная система сама является «языком», на основании которого возникают факты речи, идиолекты и двойственные структуры. Даже в общем и гипотетическом виде невозможно решить, какие групп-

пы фактов в этих сложных системах коннотации относятся к языку, а какие — к речи.

1.2.6. Распространение дихотомии *Язык/Речь* на область семиологии рождает известные трудности по мере того, как исчезает возможность слепо следовать за лингвистической моделью и возникает необходимость в ее трансформации. Первая трудность касается самого диалектического соотношения языка и речи. Что касается естественных языков, то здесь в языке нет ничего такого, что не использовалось бы речью, и наоборот, речь не может существовать (то есть не отвечает своей коммуникативной функции), если она не почерпнута из того «клада», которым является язык. Подобное соотношение мы наблюдаем, по крайней мере частично, в системах, подобных пише, учитывая, что здесь факты индивидуального новаторства могут становиться фактами языка. Однако в большинстве других семиологических систем язык создается не «говорящей массой», а определенной группой людей. Отсюда можно сделать вывод, что в большинстве семиологических языков знак действительно «произволен»<sup>25</sup>, т. к. создается искусственно в результате одностороннего решения. Речь, в сущности, идет об «изготовленных» языках, о «логотехнике». Тот, кто пользуется такими языками, выделяет в них сообщения («речевые высказывания»), но не участвует в самом процессе выработки языков; группа, принимающая решения и тем самым являющаяся источником системы (равно как и изменений в ней), может быть не только достаточно узкой (высококвалифицированные технократы, творящие Моду и Автомобили), но и достаточно неопределенной, анонимной (массовая продукция, средний уровень). Однако если искусственность языка не затрагивает коммуникации как установления, если она в какой-то мере сохраняет диалектическое отношение между системой и ее реализацией, то это значит, с одной стороны, что те, кто пользуется данным языком, соблюдают заключенный семиологический «договор» (в противном





случае «потребитель» этого языка в той или иной мере оказывается *отмеченным* признаком асоциальности: самим актом коммуникации он сообщает лишь о своей эксцентричности), а с другой — что искусственно созданные языки все же не вполне свободны («произвольны»). Коллектив контролирует их минимум тремя способами: 1) в процессе рождения новых потребностей как следствия общественного развития (таков, например, переход к полуропейской одежде в странах современной Африки или возникновение новых способов питания «на ходу» в индустриальных, урбанизированных обществах); 2) в результате того, что экономические императивы приводят к исчезновению *либо* к возникновению тех или иных материалов (искусственные ткани); 3) в результате того, что господствующая идеология препятствует возникновению новых форм, ставит ограничения в виде разнообразных табу и в определенном отношении сужает границы того, что должно считаться «нормальным». В более широком смысле можно сказать, что разработки, предпринимаемые профессиональными группами, т. е. логотехники, суть не что иное, как реализация более общей функции — коллективного воображаемого эпохи; таким образом, всякая индивидуальная новация вписывается в рамки определенной социологической детерминации (определенных групп), а эти последние, в свою очередь, отсылают к некоему последнему смыслу, имеющему антропологический характер.

1.2.7. Вторая трудность, связанная с семиологическим расширением дихотомии *Язык/Речь*, касается соотношения «объемов» языка и речи. В речевой деятельности существует резкое несоответствие между языком как конечной совокупностью правил и речевыми высказываниями, подчиняющимися этим правилам, количество которых практически бесконечно. Можно предполагать, что и в таких системах, как код пищи, разница в объеме «языка» и «речи» будет весьма значительна, т. к. в рамках кулинарных

«форм» возможно большое количество вариантов и комбинаций; но наряду с этим существуют системы, где «зазор» (по крайней мере признаваемый самой институцией) между моделью и ее реализацией невелик: это системы с «бедной» речью. В системах, по- 5 добных *Моде*, данной через словесное описание, речь отсутствует почти полностью; как это ни парадоксально, но мы встречаемся здесь с фактом языка без речи, а это возможно лишь потому, что «опорой» такого языка является речь на естественном языке. 10 Но если верно положение, что существуют языки без речи или с очень бедной речью, то мы вынуждены будем пересмотреть теорию Соссюра, согласно которой язык является всего лишь системой дифференциальных признаков (в этом случае; будучи совершенно «негативным», он оказывается неуловим вне речи), и дополнить пару *Язык/Речь* третьим, «пред- 15 значащим» элементом — материалом или субстанцией, каковая будет служить необходимой опорой для возникновения значения. В выражении *длинное* 20 *или короткое платье* «платье» выступает лишь в роли материальной «опоры» для варианта (*длинное/короткое*); только этот вариант полностью принадлежит языку одежды. Естественный язык не знает подобного разграничения; здесь невозможно 25 разложить звук, имеющий *непосредственное* значение, на семантически инертную часть и на часть, семантически значимую. Таким образом, мы вынуждены выделить в семиологических (нелингвистических) системах не два, а три плана: матери- 30 ал, язык и речь; это позволяет понять, каким образом могут существовать системы, не имеющие «реализации»: здесь наличие первого плана уже обеспечивает материальность языка. Введение этого плана оказывается тем более оправданным, что 35 оно дает нам и генетическое объяснение: если в указанных системах «язык» нуждается в «материале», а не в «речи», то это значит, что в противоположность естественным языкам эти системы утилитарного, а не знакового происхождения. 40



## II. Означаемое и означающее

### II.1. Знак

II.1.1. Означаемое и означающее являются, по Соссюру, составляющими *знака*. Надо сказать, что само выражение «знак», которое входит в словарь самых разных областей человеческой деятельности (от теологии до медицины) и имеет богатейшую историю (начиная Евангелием<sup>26</sup> и кончая кибернетикой), отличается крайней неопределенностью. Поэтому его место в соответствующем понятийном поле весьма неясно, о чем необходимо сказать несколько слов, прежде чем обратиться к соссюровскому пониманию знака. В самом деле, разные авторы сближают *знак* с такими родственными, но одновременно и непохожими друг на друга выражениями, как *сигнал*, *признак*, *иконический знак*, *символ*, *аллегория*. Это — главные «соперники» знака. Прежде всего следует отметить, что у этих выражений есть одна общая черта: все они предполагают наличие *отношения* между двумя составляющими (*relata*)<sup>27</sup>: означаемым и означающим. Эта общая черта не может служить для них различительным признаком. Чтобы установить разницу между ними, надо будет привлечь другие признаки, которые выступают в форме альтернативы (*наличие признака/его отсутствие*): 1) предполагает или не предполагает отношение между *составляющими* знака психическое представление одной из этих составляющих; 2) предполагает или не предполагает это отношение аналогию между *составляющими*; 3) является ли связь между *составляющими* (стимулом и реакцией) непосредственной или нет; 4) полностью ли совпадают *составляющие*, или же, напротив, одна из них оказывается «шире» другой; 5) предполагает или не предполагает отношение экзистенциальную связь с субъектом, пользующимся знаком<sup>28</sup>. Каждое из понятий будет отличаться от остальных в зависимости от того, предстанут названные признаки как положительные





или же как отрицательные (*маркированные/немаркированные*); добавим к сказанному, что дистрибуция постоянного поля варьируется от автора к автору, что влечет за собою терминологические противоречия. Мы покажем, как эти понятия классифицируются в работах четырех авторов — Гегеля, Пирса, Юнга и Валлона (указание на те или иные признаки, независимо от их маркированности или немаркированности, у некоторых авторов может отсутствовать).

	Сигнал	Признак	Иконич. знак	Символ	Знак	Аллегория
1. Психическое представление	Валлон -	Валлон -		Валлон +	Валлон +	
2. Аналогия			Пирс +	Гегель + Валлон + Пирс -	Гегель - Валлон -	
3. Непосредственность связи	Валлон +	Валлон -				
4. Адекватность				Гегель - Юнг - Валлон -	Гегель + Юнг + Валлон +	
5. Экзистенциальность	Валлон +	Валлон - Пирс +		Пирс - Юнг +	Юнг -	

Легко обнаружить, что терминологические противоречия касаются по преимуществу понятий *признак* (для Пирса он экзистенциален, для Валлона — нет) и *символ* (для Гегеля и Валлона между *составляющими* символа существует отношение аналогии, или «мотивированности», для Пирса — нет; более того, утверждаемая Юнгом экзистенциальность символа отрицается Пирсом). Но нетрудно заметить и то, что эти противоречия, осязаемые, если читать таблицу по вертикали, находят свое объяснение, более того — как бы компенсируются, если начать читать ее по горизонтали, рассмотрев все понятия на уровне одного и того же автора. Так, по Гегелю, отношение аналогии между составляющими символа существует в противоположность составляющим знака; и если Пирс отрицает в символе наличие этого отношения, то только





потому, что приписывает его иконическому знаку. Если использовать семиологическую терминологию, то можно сказать, что значение рассматриваемых выражений возникает лишь вследствие того, что они противопоставлены (обычно попарно) друг другу. Пока существует оппозиция, выражение сохраняет однозначность; в частности, *сигнал* и *признак*, *символ* и *знак* являются функциями двух различных функций, которые сами могут стать членами более общей оппозиции, как это имеет место у Валлона, терминологии которого свойственны большая полнота и ясность<sup>29</sup>. Выражения же *иконический знак* и *аллегория* полностью относятся к словарю Пирса и Юнга. Итак, вслед за Валлоном мы можем сказать, что в группе, образуемой выражениями *сигнал* и *признак*, психическое представление их составляющих отсутствует, но оно имеется в группе, куда входят *символ* и *знак*. Кроме того, в *сигнале*, в противоположность *признаку*, есть отношение непосредственной связи и экзистенциальности (*признак* же — это только след). И наконец, *символ* отличает отношение аналогии между составляющими и их неадекватность (представление о христианстве «шире» представления о кресте). Напротив, в *знаке* отношение между составляющими является немотивированным и адекватным (не существует аналогии между словом *бык* и образом *быка*, который полностью «исчерпывается» соответствующим означающим).

II.1.2. В лингвистике понятие знака не смешивается с родственными выражениями. Чтобы указать на отношение значения, Соссюр сразу же отказался от слова *символ* (т. к. оно связано с представлением о мотивированности) и предпочел выражение *знак*, который определил как единство *означающего* и *означаемого* (наподобие лицевой и оборотной стороны листа бумаги), или акустического образа и психического представления. До тех пор, пока Соссюр не подобрал выражение *означающее* и *означаемое*, слово *знак* сохраняло двусмысленность, имея тенденцию подменить собою *означающее*, а этого-то Соссюр и стремился

избежать во что бы то ни стало; он долго колебался между такими парами, как *сома* и *сема*, *форма* и *идея*, *образ* и *понятие*, но в конце концов остановился на *означающем* и *означаемом*, соединение которых как раз и образует знак. Это чрезвычайно важное положение необходимо особо отметить, т. к. существует тенденция употреблять слово *знак* вместо слова *означающее*, в то время как для Соссюра речь идет о знаке как о двусторонней сущности. Отсюда вытекает весьма важное следствие, что, по крайней мере для Соссюра, Ельмслева и Фрея, поскольку означаемое входит в знак, семантика должна быть составной частью структурной лингвистики, в то время как американские языковеды, подходя к этому вопросу механистически, считают, что означаемые являются субстанциями, которые должны быть исключены из лингвистики и стать предметом изучения психологии. Со времен Соссюра теория языкового знака обогатилась признаком *двойного членения*. Мартине показал важность этого принципа и даже превратил его в критерий определения языка: в самом деле, среди языковых знаков следует различать *значимые единицы*, наделенные определенным смыслом (это «слова» или, точнее, «монемы») и образующие уровень первого членения, и *различительные единицы*, конституирующие форму, но не обладающие собственным смыслом (это «звуки», а точнее, фонемы); они образуют уровень второго членения; именно механизм двойного членения позволяет понять, каким образом устроен человеческий язык; в самом деле, этот механизм представляет собой не что иное, как мощный редуктор, с помощью которого, к примеру, испанский язык в его латиноамериканском варианте, располагая всего 21 смыслоразличительной единицей, способен произвести 100 000 значимых единиц.

II.1.3. Итак, знак состоит из означающего и означаемого. Означающие образуют *план выражения* языка, а означаемые — его *план содержания*. В каждый из этих планов Ельмслев ввел разграничение, которое может оказаться весьма важным для изучения семио-





логического (а не только лингвистического) знака. По Ельмслеву, каждый план имеет два уровня (*strata*): *форму* и *субстанцию*. Необходимо обратить внимание на новизну определения этих выражений у Ельм-  
 5 слева, т. к. за каждым из них стоит богатое лексическое прошлое. Согласно Ельмслеву, *форма* — это то, что поддается исчерпывающему, простому и непротиворечивому описанию в лингвистике (эпистемологический критерий) без опоры на какие бы то ни было  
 10 экстралингвистические посылки. *Субстанцией* является совокупность различных аспектов лингвистических феноменов, которые не могут быть описаны без опоры на экстралингвистические посылки. Поскольку оба уровня выделяются как в плане выражения, так  
 15 и в плане содержания, в итоге мы получим четыре уровня: 1) субстанция выражения (например, звуковая, артикуляционная, нефункциональная субстанция, которой занимается не фонология, а фонетика); 2) форма выражения, образуемая парадигматически  
 20 ми и синтаксическими правилами (заметим, что одна и та же форма может воплощаться в двух различных субстанциях — звуковой и графической); 3) субстанция содержания; таков, например, эмотивный, идеологический или просто понятийный аспект означаемого, его «позитивный» смысл; 4) форма содержания; это формальная организация отношений между означае-  
 25 мыми, возникающая в результате наличия или отсутствия соответствующих семантических признаков<sup>30</sup>. Это последнее понятие с трудом поддается  
 30 уяснению в силу невозможности отделить в естественном языке означаемые от означающих. В семиологии разделение *форма/субстанция* может оказаться полезным и удобным в следующих случаях: 1) когда мы имеем дело с системой, где означаемые материализо-  
 35 ваны в иной субстанции, чем та, которая присуща самой этой системе (мы видели это на примере Моды, данной через словесное описание); 2) когда система предметов обладает субстанцией, являющейся по своей прямой функции не непосредственно значащей, но,  
 40 на известном уровне, попросту утилитарной: так, на-

пример, определенные блюда могут обозначать ситуацию, которая сопровождает обед, однако прямое назначение этих блюд — служить средством питания.

II.1.4. Сказанное вызывает догадку о природе семиологического знака в отличие от знака лингвистического. Подобно последнему, семиологический знак также состоит из означающего и означаемого (в рамках дорожного кода, например, зеленый цвет означает разрешение двигаться); но они различаются характером субстанции. Многие семиологические системы (предметы, жесты, изображения<sup>31</sup>) имеют субстанцию выражения, сущность которой заключается не в том, чтобы означать. Очень часто такие системы состоят из предметов повседневного обихода, которые общество приспособливает для целей обозначения: одежда служит для того, чтобы укрываться от холода, пища предназначена для питания, и в то же время они способны означать. Мы предлагаем называть такие утилитарные, функциональные по своей природе знаки *знаками-функциями*. Знак-функция показывает, что его надо анализировать в два этапа (речь здесь идет об определенной операции, а не о реальной временной последовательности). Сначала функция «пропитывается» смыслом. Такая семантизация неизбежна; с того момента, как существует общество, всякое пользование предметом превращается в знак этого пользования: функция плаща заключается в том, чтобы предохранить нас от дождя, но эта функция неотделима от знака, указывающего на определенную погоду. Поскольку наше общество производит лишь стандартизованные, нормализованные предметы, эти предметы с неизбежностью оказываются результатом осуществления некоей модели, речевыми высказываниями на определенном языке, воплощениями значащей формы; чтобы обрести предмет, который бы равно ничего не значил, следует вообразить некое совершенно спонтанно возникшее орудие, абсолютно ничем не напоминающее уже существующие модели (Кл. Леви-Стросс показал, что даже бриколаж в значительной мере есть не что иное, как поиск смысла): это





гипотеза, которую практически невозможно воплотить ни в одном из существующих ныне обществ. Всеобщая семантизация практических функций предметов имеет основополагающий характер; она показывает, что реальным может считаться только умопостигаемое, так что социология и социологика в конечном счете должны совпасть между собой. Эта всеобщая семантизация практических функций предметов имеет основополагающий характер; она показывает, что реальным может считаться только умопостигаемое и что в конце концов социология и социологика должны будут слиться воедино<sup>32</sup>. Однако после того, как семиологический знак возник, общество вновь может превратить его в функциональный предмет, общество может его повторно «функционализировать», представить в виде предмета обихода: о меховом манти можно рассуждать так, словно оно служит только одной цели — укрывать от холода. Эта новая «функционализация» предмета, возможная только при наличии соответствующего вторичного языка, совершенно нетождественна его первой, к тому же сугубо идеальной функционализации; возникающая функция соответствует вторичному (замаскированному) семантическому установлению, относящемуся к области коннотации. Таким образом, знак-функция имеет, по всей видимости, антропологический смысл, оказываясь той самой единицей, где возникает связь между ее техническим и знаковым аспектами.

## II.2. Означаемое

II.2.1. В лингвистике долгое время дискутировался вопрос о степени «реальности» означаемого. Все, однако, сходятся на том, что означаемое является не «вещью», а нашим представлением этой вещи. Мы видели, что в определении знака, предложенном Валлоном, именно репрезентация оказывается релевантной чертой как знака, так и символа (в отличие от признака и сигнала). Соссюр сам подчеркивал психическую природу означаемого, назвав его *концептом*: в слове *бык* означаемым является не животное бык, но пси-

хический образ этого животного (это важно для понимания дискуссий о природе знака<sup>33</sup>). Однако все эти дискуссии носят на себе явный отпечаток психологизма. Мы со своей стороны предпочли бы присоединиться к стойкам<sup>34</sup>, которые тщательно различали такие 5 понятия, как *phantasia logicē* (психологическое представление), *tygchanon* (реальный предмет) и *lecton* (сказываемое о предмете); означаемое — это ни *phantasia*, ни *tygchanon*, но именно *lecton*; не будучи ни актом сознания, ни материальной реальностью, 10 означаемое может быть определено только изнутри самого процесса означивания, и такое определение окажется почти полностью тавтологичным. Означаемое есть «нечто», подразумеваемое субъектом, употребляющим данный знак. Таким образом, мы приходим к чисто функциональному определению: 15 означаемое есть одно из соотносимых *составляющих (relata)* знака. Единственно, чем означаемое отличается от означающего, так это тем, что последнее имеет опосредующую функцию. Подобное же положение мы наблюдаем и в семиологии, где предметы, изображения, жесты и т. п., поскольку они выступают в роли означающих, отсылают к тому, что может быть названо лишь при их посредстве. Разница же между языком и семиологией заключается в том, что семиологическое означаемое может быть поставлено в связь с 25 языковым означающим: если мы скажем, например, что данный свитер обозначает *долгие осенние прогулки в лесу*, то увидим, что означаемое здесь опосредовано не только означающим, являющимся одеждой 30 (*свитер*), но и речевым фрагментом. Явление, при котором язык нерасторжимо «склеивает» означаемое и означающее, можно назвать *изологией* знака. Следует, однако, учесть существование неизологических (обязательно сложных) систем, где означаемое может 35 быть просто *присоединено* к означающему.

II.2.2. Как классифицировать означаемые? Известно, что в семиологии эта операция носит основополагающий характер, поскольку ее задача в том, чтобы выделить *форму* содержания. Что касается языковых 40





означаемых, то можно представить себе два типа классификации: первый является внешним, его предмет — «позитивное» (а не сугубо дифференциальное) содержание понятий: таковы методические классификации Халлига и Вартбурга<sup>35</sup>, а также имеющие более убедительный вид понятийные поля Трира и лексикографические поля Маторе<sup>36</sup>; однако со структурной точки зрения недостатком этих классификаций (в особенности это касается Халлига и Вартбурга) является то, что они относятся к *субстанции* (идеологической) означаемых, а не к их *форме*. Чтобы создать действительно формальную классификацию, следует установить оппозиции между означаемыми и в каждой из них выделить релевантный (поддающийся коммутации) признак<sup>37</sup>; именно такой метод был выдвинут Ельмслевом, Серенсеном, Прието и Греймасом; Ельмслев, например, разлагает монему «кобыла» на две более мелкие смысловые единицы: «лошадь» + «самка»; эти единицы поддаются коммутации и, стало быть, способны производить новые монемы («гусь» + «самка» = «гусыня»; «лошадь» + «самец» = «жеребец»); Прието усматривает в слове «*vir*» два коммутируемых признака: «*homo*» + «*masculus*»; Серенсен сводит лексику родства к комбинации «первичных признаков» («отец» = родитель-мужчина; «родитель» — предок в первом поколении). До настоящего времени ни один из этих способов анализа не получил углубленного развития<sup>38</sup>. Напомним в заключение, что, с точки зрения некоторых языковедов, означаемые не являются предметом лингвистики, которая занимается лишь означающими, и что семантические классификации не входят в задачу этой дисциплины<sup>39</sup>.

II.2.3. Каковы бы ни были успехи структурной лингвистики, она еще не создала семантики, т. е. не разработала классификации *форм* словесных означаемых. Поэтому легко понять, что мы не можем пока предложить и классификацию семиологических означаемых. В связи с этим попытаемся сделать лишь три замечания. Первое касается способа актуализации семиологических означаемых, которые могут быть или не быть



изолированы означаемым. В случае если изолированность отсутствует, семиологические означаемые могут найти языковое выражение либо посредством отдельного слова (*уик-энд*), либо посредством группы слов (*продолжительная поездка за город*). Такими означаемыми легче оперировать, т. к. исследователь избавлен от необходимости вырабатывать особый метаязык; однако здесь таится и опасность, поскольку приходится неизбежно обращаться к семантической классификации (к тому же еще и неизвестной) самого естественного языка, а не к классификации, которая основывалась бы на свойствах изучаемой системы. Означаемые в системе *моды*, даже если они опосредованы журнальным текстом, вовсе не обязательно должны распределяться так же, как и языковые означаемые, поскольку все они обладают разной «длиной» (тут слово, там — фраза). Если же мы имеем дело с изолированными системами, означаемое материализуется только в форме своего типического означаемого. Оперировать с ним можно, лишь применив специальный метаязык. Можно, например, опросить группу лиц относительно значения, которое они приписывают тому или иному музыкальному фрагменту, предложив им при этом список словесных означаемых (*тревожная музыка, бурная, мрачная, томительная* и т. п.)<sup>40</sup>; однако на самом деле все эти словесные знаки относятся к одному-единственному музыкальному означаемому, требующему единственного означаемого, которое не допускает ни словесного членения, ни метафорического перевода. Без подобных метаязыков, создаваемых в одном случае аналитиком, а в другом — самой системой, обойтись невозможно; вот почему анализ означаемых, т. е. идеологический анализ, оказывается проблематичным; во всяком случае, теоретически ему должно быть отведено место лишь в рамках семиологического проекта. Второе замечание касается границ распространения семиологических означаемых. Совокупность означаемых какой-либо формализованной системы образует одну большую функцию. Вполне вероятно, что эти семантические





функции не только взаимодействуют друг с другом, но и частично друг на друга накладываются. Несомненно, что форма означаемых в языке одежды частично совпадает с формой означаемых в языке пищи: обе они основаны на оппозиции труда и праздника, деятельности и отдыха. Отсюда необходимость глобального идеологического описания всех семиологических систем, относящихся к одному и тому же синхроническому срезу. И наконец, третье замечание: можно предположить, что каждой системе означающих (словарей) соответствует (в плане означаемых) совокупность определенных деятельностей и приемов. Эти совокупности означаемых требуют от потребителей семиологических систем (от их «читателей») различных знаний (разница зависит от разницы их «культуры»). Отсюда становится ясным, почему одна и та же лексия (большая единица чтения) может быть неодинаково дешифрована разными индивидами и при этом оставаться в пределах известного «языка». В сознании одного и того же индивида может сосуществовать несколько систем означающих, что обуславливает факт более или менее «глубоких» прочтений.

### II.3. Означающее

II.3.1. Природа означающего в целом требует того же изучения, что и природа означаемого. Означающее есть *relatum*, его определение нельзя отделить от определения означаемого. Разница лишь в том, что означающее выполняет опосредующую функцию: ему необходим материал. Эта материальность означающего еще раз заставляет напомнить о необходимости отличать *материал* от *субстанции*. Субстанция бывает и нематериальной (например, субстанция содержания); следовательно, можно сказать, что субстанция означающих всегда материальна (звуки, предметы, изображения). В семиологии, которая имеет дело со смешанными системами, использующими различный материал (звук и изображение, предметы и письмо), было бы полезно объединить все эти знаки, *воплощенные в одном и том же материале*, под названием *ти-*

*пических знаков*; в таком случае словесные, графические, изобразительные знаки, знаки-жесты оказались бы типическими знаками.

II.3.2. Классификация означающих есть не что иное, как структуризация системы. Речь идет о расчленении «бесконечного» сообщения, образованного совокупностью сообщений, существующих на уровне изучаемого корпуса, на минимальные значимые единицы с помощью операции коммутации<sup>41</sup>; затем следует объединить эти единицы в парадигматические классы и классифицировать синтагматические отношения, связывающие эти единицы. Подобные операции составляют важнейшую часть семиологической процедуры, о которой пойдет речь в главе III; здесь же мы ограничиваемся лишь упоминанием о них<sup>42</sup>.

#### II.4. Значение

II.4.1. *Знак* — это срез (двусторонний) звукового, визуального и т. п. материала. *Значение* может быть понято как процесс. Это акт, объединяющий означаемое и означающее, акт, продуктом которого и является знак. Такое разграничение имеет лишь классификационный, а не феноменологический смысл, во-первых, потому, что семантический акт, как будет видно из дальнейших рассуждений, не исчерпывается единством означающего и означаемого, и значимость знака обусловлена еще и его окружением; во-вторых, их единство является не результатом присоединения, а, что будет показано ниже, результатом членения<sup>43</sup>. В самом деле, обозначение (*semiosis*) не объединяет две односторонние сущности, не сближает два самостоятельных члена по той простой причине, что и означаемое и означающее, каждое одновременно является и членом и отношением<sup>44</sup>. Эта двойственность затрудняет графическое изображение обозначения, которое, однако, необходимо для семиологии. Напомним о попытках такого изображения:

1) *Sa/Sé*. По Соссюру, знак наглядно предстает как вертикальное развертывание некоей *глубинной* ситу-





ации; в языке означаемое находится как бы *позади* означающего; до него можно добраться только при посредстве последнего. Впрочем, эти метафоры, в которых слишком сильна идея пространственности, не могут передать диалектической природы значения; вместе с тем закрытый характер знак имеет лишь в системах с ярко выраженной дискретностью, например в естественном языке;

2) *ERC*. Ельмслев предпочел чисто графический способ изображения: между планом выражения (E) и планом содержания (C) существует отношение (R). Такая формула позволяет дать экономное и неметафорическое представление о метаязыках: *ER (ERC)*<sup>45</sup>;

3) *S/s*. Лакан, поддержанный Лапланшем и Леклером<sup>46</sup>, воспользовался пространственным образом, отличающимся, однако, от соссюрской схемы в двух отношениях: а) означающее (S) носит глобальный характер; оно представляет собой цепочку, включающую множество разных уровней (метафорическая цепочка): отношение между означающим и означаемым неустойчиво, они «совпадают» лишь в некоторых кардинальных точках; б) черта, разделяющая означающее (S) и означаемое (s), сама наделена значением (которого, как очевидно, она не имела у Соссюра): она указывает на вытеснение означаемого;

4)  $Sa \equiv S\acute{e}$ . НТО касается неизологических систем (то есть таких, в которых означаемые материализуются с помощью другой системы), то вполне оправданно представить отношение между означающим и означаемым в виде эквивалентности ( $\equiv$ ), а не в виде тождества (=).

II.4.2. Мы видели, что об означающем можно сказать лишь то, что оно является материальным посредником по отношению к означаемому. Какова природа этого посредничества? В лингвистике эта проблема породила дискуссию, впрочем сугубо терминологическую, поскольку суть дела достаточно ясна (в семиологии же положение не столь очевидно). Исходя из того факта, что в естественном языке выбор звуков не навязывается нам смыслом (реальный *бык* не имеет ничего

общего со звуковым комплексом *бык*) и в других языках тот же смысл передается при помощи других звуков, Соссюр высказал мысль о *произвольности* отношения между означаемым и означающим. Бенвенист оспорил это утверждение<sup>47</sup>. По его мнению, произвольным является отношение между означающим и обозначаемой «вещью» (между звуковым комплексом *бык* и животным *бык*). Но мы уже видели, что и для самого Соссюра означаемое — это не «вещь», а психическое представление этой «вещи» (*концепт*). Ассоциация звуков и представлений есть продукт коллективного обучения (например, обучения французскому языку). Эта ассоциация (значение) отнюдь не произвольна (ни один француз не волен ее изменить), но, напротив, необходима. Поэтому было предложено говорить, что в языке значение *не мотивировано*. Впрочем, и эта немотивированность не является абсолютной (Соссюр говорил об относительной аналогии). Означающее мотивировано означаемым в ономастике, а также всякий раз, когда новые знаки в языке образуются в результате подражания готовой словообразовательной или деривационной модели. Слова *пильщик*, *рубщик*, *строгальщик* и т. п., несмотря на немотивированность их корней и суффиксов, образованы одним и тем же способом. Итак, можно сказать, что в принципе связь означаемого с означающим в языке основана на договоре и что этот договор является коллективным и обусловлен длительным историческим развитием (Соссюр писал: «Язык всегда есть наследство») и вследствие этого как бы *натурализован*; равным образом, Кл. Леви-Стросс отмечает, что языковой знак произволен *a priori*, но отнюдь не *a posteriori*. Сказанное позволяет прибегнуть к двум терминам, весьма полезным при переходе в область семиологии. Так, мы будем говорить, что система произвольна, если ее знаки основаны не на договоре, а являются продуктом одностороннего решения: в естественном языке знак не произволен, но он произволен в Моде; мы будем говорить также, что знак *мотивирован*, если между означаемым и означающим существует отношение аналогии (Бюиссенс предлагает для мотивиро-





ванных знаков выражение *внутренние семы*, а для немотивированных — *внешние семы*). Таким образом, с одной стороны, могут существовать произвольные и вместе с тем мотивированные системы, а с другой —

- 5 непроизвольные и немотивированные.
- II.4.3. В лингвистике мотивированность связана с довольно узкой областью деривации и словообразования; напротив, в семиологии в связи с мотивированностью возникают гораздо более общие проблемы.
- 10 С одной стороны, вполне возможно, что за пределами языка существуют системы с широко развитой мотивированностью; если это так, то задача состоит в том, чтобы установить, каким образом принцип аналогии способен совмещаться с принципом дискретности, необходимой, как всегда считалось, для образо-
- 15 вания значения; кроме того, нужно понять, как могут возникать парадигматические (то есть конечные, образованные небольшим числом элементов) ряды, если означаемые представляют собой *analogia*: речь идет
- 20 об «изображениях», семиология которых, в силу указанных причин, пока еще не создана. С другой стороны, весьма вероятно, что семиологический анализ выявит существование смешанных систем, где мотивированность либо ослаблена, либо включает в
- 25 себя своего рода вторичную немотивированность — так, словно знак время от времени становится ареной конфликта между мотивированностью и немотивированностью; это можно заметить уже в наиболее «мотивированной» области языка — в области «ономато-
- 30 пей»; Мартине заметил<sup>48</sup>, что звукоподражательные мотивировки сопровождаются утратой двойного членения (междометие *ай*, относящееся лишь к сфере второго членения, заменяет собою синтагму *мне больно*, являющуюся результатом обоих членений); между тем
- 35 междометия, выражающие боль, не совпадают, к примеру, во французском (*aié*) и в датском (*ai*) языках; причина в том, что мотивация в данном случае отчасти зависит от фонологических моделей, отчетливо различающихся в разных языках: принцип дискретности как бы пропитывает собою принцип аналогии. За
- 40

пределами естественного языка подобной же двой-  
 ственностью отличаются системы, подобные «языку»  
 пчел: круги пчелы со взятком имеют нечетко выражен-  
 ный аналогический смысл; ее танец у летка явно мо-  
 тивирован (подсказывает, где находится взятки), зато  
 виляющий танец в форме восьмерки не мотивирован  
 никак (он указывает расстояние до места взятка)<sup>49</sup>.  
 Наконец, последним примером подобных «нечетко-  
 стей»<sup>50</sup> могут служить фабричные марки, используемые  
 в рекламе и представляющие собой совершенно абст-  
 рактные (неаналогические) изображения; они, одна-  
 ко, способны оказывать определенное воздействие  
 (к примеру, вызывать ощущение «мощи»), находящееся  
 в аналогическом отношении с означаемым; так, мар-  
 ка фирмы «Берлие» (круг, пронзенный тяжелой стрелой)  
 ни в чем не «копирует» мощь как таковую (а как,  
 собственно говоря, можно ее «скопировать»?) и все  
 же, благодаря неявной аналогии, наводит на мысль о  
 некой скрытой мощи; та же двойственность обнару-  
 живается в некоторых разновидностях идеографиче-  
 ского письма (например, китайского). Таким образом,  
 встреча аналогического и неаналогического начал в  
 рамках одной системы представляется бесспорной.  
 Однако семиология не может удовлетвориться про-  
 стым описанием компромисса, не попытавшись дать  
 его систематизацию, поскольку она не может допус-  
 тить существования дифференцированной непрерыв-  
 ности; ведь смысл, как мы увидим ниже, есть резуль-  
 тат членения. Все эти проблемы пока что не стали  
 предметом подробного изучения, и потому в настоя-  
 щее время трудно выработать общий взгляд на них.  
 Тем не менее антропологическая структура значения  
 вырисовывается уже сейчас: так, в естественном язы-  
 ке мотивированность (относительная) вносит извест-  
 ную упорядоченность на уровне первого членения;  
 это означает, что в данном случае «договор» под-  
 держивается за счет известной натурализации той  
 априорной произвольности знака, о которой говорит  
 Кл. Леви-Стросс; напротив, в других системах может  
 иметь место движение от мотивированности к немо-



тивированности: таков, например, набор ритуальных статуэток у племени сенуфо, упоминаемый Кл. Леви-Строссом в «Первобытном мышлении». Таким образом, представляется весьма вероятным, что на более обобщенном, антропологическом уровне семиологии возникает своего рода *круговое движение* между аналогией и немотивированностью: здесь существуют две (взаимодополняющие) тенденции — тенденция натурализовать немотивированность и тенденция интеллектуализировать («окультурить») мотивированность. И наконец, некоторые авторы утверждают, что принцип дискретности, соперничающий с принципом аналогии, в своем чистом, т. е. бинарном, виде сам представляет собою «репродукцию» некоторых психологических процессов, если, конечно, верно, что в основе зрения и слуха в конечном счете лежит механизм альтернативных выборов<sup>1</sup>.

## II.5. Значимость

II.5.1. Мы уже сказали, или по крайней мере дали понять, что рассмотрение знака «в себе» в качестве простого единства означающего и означаемого — весьма произвольная, хотя и неизбежная абстракция. В заключение мы рассмотрим знак не с точки зрения «строения», а с позиции его «окружения»: речь пойдет о проблеме *значимости*. Соссюр не сразу понял важность этого понятия. Но уже начиная со второго курса лекций по общей лингвистике он стал уделять ему все более пристальное внимание, так что это понятие в конце концов стало для него основополагающим и даже более важным, чем понятие значения. Значимость находится в тесной связи с понятием «язык» (в противоположность речи). Она позволяет освободить лингвистику от засилья психологии и сблизить ее с экономикой; для структурной лингвистики понятие значимости является центральным. Соссюр обратил внимание<sup>2</sup>, что в большинстве наук отсутствует двойственность синхронии и диахронии. Так, астрономия является синхронической наукой (хотя звезды



и изменяются); напротив, геология — наука диахроническая (несмотря на то, что она способна изучать устойчивые состояния). История по преимуществу диахронична (ее предмет — последовательность событий), хотя она и может останавливаться на тех или иных статических «картинах»<sup>33</sup>. При этом, однако, существует наука, где диахрония и синхрония существуют на равных правах; это экономика (политическая экономия — это не то, что экономическая история); также обстоит дело, продолжает Соссюр, и с лингвистикой: в обоих случаях мы имеем дело с системой эквивалентностей между двумя различными явлениями — трудом и заработной платой, означаемым и означаемым (это тот самый феномен, который мы до сих пор называли *значением*). Однако как в лингвистике, так и в экономике эта эквивалентность существует не сама по себе: достаточно изменить один из членов, чтобы изменилась вся система. Чтобы знак или экономическая «стоимость» могли существовать, нужно, с одной стороны, уметь *обменивать* непохожие друг на друга вещи (труд и заработную плату, означаемое и означаемое), а с другой — *сравнивать* вещи, схожие между собой: можно обменять пятифранковую купюру на булку хлеба, на кусок мыла или на билет в кино; но вместе с тем можно сравнить эту купюру с купюрами в десять или пятьдесят франков. Точно так же «слово» может быть «обменено» на идею (то есть на нечто непохожее на него), но в то же время его можно сравнить с другими «словами» (то есть с чем-то похожим). Так, в английском языке значимость слова *mutton* возникает благодаря тому, что рядом существует слово *sheep*. Смысл устанавливается окончательно лишь благодаря этой двойной детерминации — значению и значимости. Итак, значимость не есть значение. Значимость возникает, писал Соссюр<sup>34</sup>, «из взаимного расположения элементов языка»; она даже важнее, чем значение: «идея или звуковая материя в знаке менее важны, чем то, что находится вокруг него, в других знаках»<sup>35</sup>; это — провидческая фраза, если вспомнить, что она легла в основу





леви-строссовской гомологии и таксономического принципа. Итак, разграничив вслед за Соссюром значение и значимость и вновь обратившись к ельмслевским *стратам* (субстанция и форма), мы тотчас же увидим, что значение относится к субстанции содержания, а значимость — к его форме (*mutton* и *sheep* находятя в парадигматическом отношении в качестве *означаемых*, а не в качестве означающих).

II.5.2. Чтобы дать представление о двойственности явлений *значения* и *значимости*, Соссюр прибегнул к сравнению с листом бумаги. Если разрезать лист бумаги, то мы получим несколько разной величины кусков (А, В, С), каждый из которых обладает *значимостью* по отношению ко всем остальным; с другой стороны, у каждого из этих кусков есть лицевая и оборотная сторона, *которые были разрезаны в одно и то же время* (А—А', В—В', С—С'): это — *значение*.

Сравнение Соссюра замечательно тем, что оно дает оригинальное представление о процессе образования смысла: это не простая корреляция между означающим и означаемым, а акт *одновременного членения* двух аморфных масс, двух «туманностей», по выражению Соссюра. Действительно, Соссюр писал, что, рассуждая чисто теоретически, до образования смысла идеи и звуки представляют собой две бесформенные, мягкие, сплошные и параллельно существующие массы субстанций. Смысл возникает тогда, когда происходит одновременное расчленение этих двух масс. Следовательно, знаки суть *articuli*; перед лицом двух хаотических масс смысл есть упорядоченность, и эта упорядоченность по существу своему есть *разделение*. Язык является посредующим звеном между звуком и мыслью; его функция состоит в том, чтобы объединить звук и мысль *путем их одновременного расчленения*, и Соссюр предлагает новый образ: слой означаемых и слой означающих подобны двум соприкасающимся поверхностям — воздушной и водной; когда атмосферное давление меняется, на поверхности воды возникают волны: подобным же образом слой означающих разделяется на *articuli*. Приведенное сравнение

позволяет подчеркнуть следующий основополагающий для дальнейших семиологических анализов факт: язык есть область *артикуляций*, а смысл в первую очередь есть результат членения. Отсюда следует, что будущая задача семиологии заключается не столько в том, чтобы создать предметную лексику, сколько в том, чтобы установить способы членения человеком реального мира. В связи с этим можно выдвинуть утопическое предположение о том, что, хотя семиология и таксономия до сих пор так и не возникли, в будущем, возможно, они сольются в одну науку артрологию — науку о разделениях.

### III. Синтагма и система

#### III.1. Две оси языка

III.1.1. Для Соссюра отношения, связывающие языковые элементы, могут принадлежать двум планам, каждый из которых создает собственную систему значимостей. Эти два плана соответствуют двум формам умственной деятельности. Первый план — *синтагматический*. Синтагма есть комбинация знаков, предполагающая протяженность; эта протяженность линейна и необратима: два звука не могут быть произнесены в один и тот же момент. Значимость каждого элемента возникает как результат его оппозиции к элементам предшествующим и последующим; в речевой цепи элементы объединены реально, *in praesentia*; анализом синтагмы будет ее членение. Второй план — *ассоциативный* (по терминологии Соссюра). «*Вне процесса речи слова, имеющие между собой что-либо общее, ассоциируются в памяти так, что из них образуются группы, внутри которых обнаруживаются весьма разнообразные отношения*»<sup>16</sup>. Слово *обучать* может ассоциироваться по смыслу со словами *воспитывать* или *наставлять*, а по звучанию — со словами *вооружать*, *писать*; каждая такая группа образует виртуальную мнемоническую серию, «клад памяти»; в отличие от синтагм в каждой серии элементы объ-





единены *in absentia*. Анализ ассоциаций заключается в их классификации. Синтагматический и ассоциативный планы находятся в тесной связи, которую Соссюр пояснил при помощи следующего сравнения: каждый языковой элемент подобен колонне в античном храме; эта колонна находится в реальном отношении смежности с другими частями здания, с архитравом например (синтагматическое отношение). Но если это колонна дорическая, то она вызывает у нас сравнение с другими архитектурными ордерами, например ионическим или коринфским. Здесь мы имеем дело с виртуальным отношением субституции, т. е. с ассоциативным отношением. Оба плана связаны между собой таким образом, что синтагма может разворачиваться лишь тогда, когда она черпает все новые и новые единицы из ассоциативного плана. Со времен Соссюра анализ ассоциативного плана получил значительное развитие; изменилось даже его название; сейчас говорят уже не об ассоциативном, а о *парадигматическом*<sup>57</sup> или же о *систематическом* плане (это последнее выражение мы и будем употреблять в данной работе). Очевидно, что ассоциативный план теснейшим образом связан с языком как системой, в то время как синтагма оказывается ближе к речи. Другие авторы пользуются иной терминологией: Ельмслев называет синтагматические связи *отношениями*, Якобсон — *смежностями*, а Мартине — *контрастами*; систематические связи именуются *корреляциями* у Ельмслева, *подобиями* у Якобсона и *оппозициями* у Мартине.

III.1.2. Соссюр предугадал, что синтагматика и парадигматика должны соответствовать двум формам умственной деятельности человека, что означало выход за пределы лингвистики, как таковой. Этот выход осуществил Якобсон в знаменитой ныне работе<sup>58</sup>. Он выявил оппозицию *метафоры* (систематика) и *метонимии* (синтагматика) в нелингвистических языках. Все «высказывания» относятся либо к метафорическому, либо к метонимическому типу. Разумеется, в каждом из этих типов нет исключительного господства одной из названных моделей (поскольку для любого выска-

звания необходима как синтагматика, так и систематика); речь идет лишь о доминирующей тенденции. К метафорическим высказываниям (в которых преобладают субститутивные ассоциации) относятся русские народные лирические песни, произведения романтиков и символистов, сюрреалистическая живопись, фильмы Чарли Чаплина (наплывы, накладывающиеся друг на друга, являются самыми настоящими кинематографическими метафорами), фрейдовская символика сновидений (через отождествление). К высказываниям метонимическим (с преобладанием синтагматических ассоциаций) принадлежат героические эпопеи, произведения писателей реалистической школы, фильмы Гриффита (крупные планы, монтаж, вариации угла зрения при съемке) и онирические видения, основанные на смещении и сгущении. Список Jakobsona можно дополнить. К метафоричности тяготеют дидактические сочинения (их авторы охотно прибегают к такого рода определениям)<sup>59</sup>, тематическое литературоведение, афористические высказывания; метонимия преобладает в произведениях массовой литературы и в газетной беллетристике<sup>60</sup>. Опираясь на замечание Jakobsona, отметим, что аналитик (а стало быть, семиолог) более готов к тому, чтобы говорить о метафоре, нежели о метонимии, поскольку его аналитический метаязык сам имеет метафорическую природу и, следовательно, соприроден метафоре-объекту: в самом деле, существует обширная литература о метафоре, тогда как о метонимии не писалось почти ничего.

III.1.3. Открытие Jakobsona, касающееся существования высказываний с метафорической или метонимической доминантой, открывает путь для перехода от лингвистики к семиологии. Оба плана, обнаруженные в естественном языке, должны существовать и в других знаковых системах. Несмотря на то что синтагматические единицы, возникающие в результате операции членения, и списки оппозиций как продукт классификации могут быть определены не априорно, но лишь в результате коммутации означающих и означаемых, все же для ряда семиологиче-<sup>4</sup>





ских систем можно выделить синтагматический и системный планы, не берясь пока что судить о характере синтагматических единиц, а стало быть, и о парадигматических изменениях, к которым они приводят (см. табл. на с. 319). Таковы две оси языка, и главной задачей семиологического анализа является распределение обнаруженных фактов по этим двум осям. Логично начать наш анализ именно с синтагматического членения, поскольку в принципе именно оно дает единицы, подлежащие распределению по парадигматическим рядам; однако возможно, что, оказавшись перед лицом неизвестной системы, гораздо удобнее взять за отправную точку несколько эмпирически выделенных парадигматических элементов и сначала приступить к изучению синтагмы, а затем уже системы; однако, поскольку настоящая работа посвящена теоретическим началам семиологии, мы рассмотрим их в логическом порядке — от синтагмы к системе.

### III.2. Синтагма

III.2.1. Мы видели (I.1.6.), что речь (в соссюрском смысле слова) обладает синтагматической природой, поскольку она может быть определена как варьирующаяся комбинация рекуррентных знаков. Произнесенная вслух фраза представляет собой настоящий образец синтагмы. Итак, синтагма чрезвычайно близка к речи. Но, по Соссюру, лингвистика речи невозможна. Сам Соссюр почувствовал, какая здесь таится трудность, и постарался указать, почему все-таки синтагма не может быть понята как факт речи. Во-первых, потому, что существуют устойчивые синтагмы, в которых языковой навык запрещает что-либо менять (*надо же! ну его!*) и на которые не распространяется комбинаторная свобода, присущая речи (эти застывшие синтагмы-стереотипы представляют собой своего рода парадигматические единицы); во-вторых, потому, что синтагмы в речи строятся на основе правильных моделей, которые уже в силу сво-

	Система	Синтагма	
Одежда	Совокупность частей, деталей одежды, которые нельзя одновременно надеть на одну и ту же часть тела; варьирование этих деталей влечет за собой изменение «смысла» одежды: <i>шляпка/чепчик/капор</i> и т. д.	Сочетание в пределах одного и того же костюма разных элементов: <i>юбка — блузка — куртка</i>	5
Пища	Совокупность однородных и несходных блюд; выбор того или другого из них меняет смысл; таково варьирование первых, вторых блюд или десертов	Реальная последовательность подачи блюд на стол во время приема пищи: меню	10
		«Меню», например подаваемое в ресторане, актуализирует оба плана: знакомство со всеми первыми блюдами, т. е. горизонтальное чтение, есть чтение системы; чтению синтагмы соответствует чтение меню по вертикали	15
Меблировка	Совокупность «стилистических» вариаций одного и того же предмета обстановки (кровати, например)	Сочетание различных предметов обстановки в пределах одного и того же пространства ( <i>кровать — шкаф — стол</i> и т. д.)	20
Архитектура	Стилевые варианты какого-либо элемента здания, различные формы крыши, балконов, входных проемов и т. п.	Сочетание деталей между собой в пределах архитектурного ансамбля	25

ей правильности принадлежат языку (слово *неопали-*  
*мы* образовано по аналогии со словами *неопределимый,*  
*неутомимый* и т. п.); существует, следовательно, *фор-*  
*ма* (в ельмслевском смысле слова) синтагмы, которую  
изучает *синтаксис*, представляющий своего рода  
«глоттическую»<sup>61</sup> версию синтагмы. Тем не менее  
структурная близость синтагмы и речи остается чрез-  
вычайно важным фактором не только потому, что она  
то и дело ставит аналитика перед различными пробле-  
мами, но также и потому, что позволяет дать структур-  
ное объяснение некоторым явлениям «натурализации»  
коннотативных дискурсов. Тесную связь синтагмы и  
речи ни на минуту не следует упускать из виду. , 40





III.2.2. Синтагма предстает перед нами в форме цепочки (например, в речевом потоке). Но мы уже видели (II.5.2), что смысл возникает только там, где есть *артикуляция*, т. е. одновременное расчленение означоющей и означаемой масс. В известном смысле язык *проводит границы* в континууме действительности (так, словесное описание цвета представляет собой совокупность дискретных выражений, наложенных на непрерывный спектр). Поэтому всякая синтагма ставит перед нами следующую аналитическую проблему: она является сплошной, непрерывной цепочкой и в то же время может передать смысл, только будучи «артикулированной». Как расчленить синтагму? Этот вопрос приходится задавать, сталкиваясь с любой знаковой системой. В лингвистике велись бесконечные споры о природе (иными словами — о границах) слова; что касается некоторых семиологических систем, то здесь можно предвидеть значительные трудности. Разумеется, существуют элементарные знаковые системы с ярко выраженной дискретностью, например дорожный код, где по соображениям безопасности знаки должны быть четко отграничены друг от друга; но уже иконические синтагмы, основанные на более или менее полной аналогии с изображаемыми явлениями, гораздо труднее поддаются членению. Именно в этом, несомненно, следует искать причину того, что подобные системы почти всегда сопровождаются словесным описанием (ср. подписи под фотографиями.), надевающим их дискретностью, которой они сами не обладают. Несмотря на эти трудности, членение синтагмы является первой и главной операцией, потому что только она позволяет получить парадигматические единицы системы. Здесь, в сущности, коренится определение синтагмы; она возникает как результат *разделения субстанции*<sup>62</sup>. Синтагма в форме *речи* предстает как «текст, не имеющий конца». Каким же образом выделить в этом бесконечном тексте значащие единицы, иными словами, как определить границы знаков, составляющих синтагму?



III. 2.3. В лингвистике членение «бесконечного текста» осуществляется при помощи испытания, называемого *коммутацией*. Это операциональное понятие встречается уже у Трубецкого, но в своем нынешнем виде оно было сформулировано Ельмслевом и Ульдалем на V Международном фонетическом конгрессе в 1936 г. Коммутация заключается в том, что в плане выражения (означающие) искусственно производят некоторое изменение и наблюдают, повлекло ли оно соответствующее изменение в плане содержания (означаемые). В конечном счете речь идет о том, чтобы в определенной точке «бесконечного текста» создать некую произвольную гомологию, т. е. двойную парадигму, позволяющую проверить, приводит ли взаимная субституция двух означающих *ipso facto* к соответствующей субституции двух означаемых. Если коммутация двух означающих ведет к коммутации означаемых, то это значит, что в данном фрагменте синтагмы нам удалось выделить синтагматическую единицу: первый знак был выделен. Разумеется, коммутацию можно осуществить, взяв за исходную точку означаемые: так, если в греческом существительном заменить понятие «два» понятием «многие», то соответствующее изменение произойдет и в плане выражения, и тем самым мы выделим изменяющийся элемент (признак двойственного и признак множественного числа). В то же время целый ряд изменений в плане выражения не влечет за собой никаких изменений в плане содержания. Именно поэтому Ельмслев<sup>63</sup> отличает *коммутацию*, которая влечет за собой изменение смысла (*дом/том*), от *субституции*, которая, меняя один из планов, не затрагивает другого (*здравствуйте/здрасьте*). Следует отметить, что коммутация обычно осуществляется в плане означающих, поскольку речь идет именно о расчленении синтагмы; можно, разумеется, начать и с означаемых, но такая операция будет носить сугубо формальный характер, поскольку к означаемому в данном случае обращаются не ради него самого, т. е. не ради его «субстанции», но всего лишь как к элементу, *указывающему* на озна-

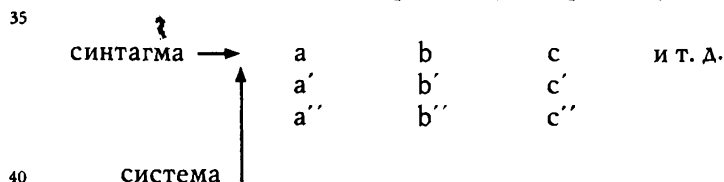
<sup>63</sup> Барт Р.





чающее: означаемое *определяет место* означающего, не более того; иными словами, осуществляя стандартную операцию коммутации, имеют дело с *формой* означаемого (с его оппозитивной значимостью по отношению к другим означающим), а не с его субстанцией: «используются различия значений, а каковы сами значения — это несущественно» (Белевич)<sup>64</sup>. В принципе коммутация позволяет постепенно выявлять значащие единицы, из которых состоит синтагма, готовя почву для их парадигматической классификации. Понятно, что в естественном языке коммутация возможна только потому, что у исследователя уже есть определенные представления о смысле этого языка. Однако в семиологии можно столкнуться с системами, смысл которых не известен или не ясен: Можем ли мы с определенностью утверждать, что переходу от чепца к шляпке, например, соответствует переход от одного означаемого к другому? Чаще всего семиолог будет иметь здесь дело с промежуточными метаязыками, которые и укажут ему на соответствующие означаемые, необходимые для коммутации: гастрономический артикул или журнал мод, например (здесь обнаруживается преимущество неизологических систем). В противном случае ему придется терпеливо следить за постоянством и повторяемостью известных изменений, подобно лингвисту, имеющему дело с незнакомым языком.

Ш.2.4. В принципе<sup>65</sup> в результате коммутации выделяются значимые единицы, иными словами — фрагменты синтагм, несущие определенный смысл. Но пока это только *синтагматические единицы*, поскольку они еще не классифицированы. Вместе с тем очевидно, что они являются также и парадигматическими единицами, ибо входят в виртуальную парадигму:



В данный момент будем рассматривать эти единицы только с синтагматической точки зрения. В лингвистике испытание на коммутацию позволяет получить первый тип единиц — *значимые единицы*, в каждой из которых есть план выражения и план содержания; 5 это монемы, или, если выразиться менее точно, слова, состоящие в свою очередь из лексем и морфем. Но вследствие двойного членения естественных языков повторная коммутация, теперь уже в пределах монем, выявляет второй тип единиц — различительные единицы (фонемы)<sup>66</sup>. Сами по себе эти единицы не имеют смысла, но он возникает с их помощью, поскольку коммутация одной из них внутри монемы влечет за собой изменение смысла (коммутация звонкого и глухого ведет к переходу от слова «дом» к слову «том»)<sup>67</sup>. 15

В семиологии невозможно заранее судить о синтагматических единицах, которые выделятся в результате анализа каждой из семиологических систем. Ограничимся здесь тем, что укажем на три проблемы. Первая касается существования сложных систем и, соответ- 20 ственно, комбинированных синтагм. Семиологическая система таких предметов, как пища или одежда, может сопровождаться собственно языковой системой (например, текстом на французском языке). В этом случае мы имеем графически зафиксированную синтагму (или речевую цепочку), собственно предметную синтагму, на которую *нацелена* синтагма языковая (о костюме или о меню рассказывают на данном естественном языке). Единицы этих двух синтагм отнюдь 30 не обязательно должны совпадать. Одной предметной синтагме может соответствовать совокупность синтагм языковых. Вторая проблема связана с существованием в семиологических системах *знаков-функций*; это знаки, возникшие в ходе использования определенных предметов и в свою очередь рационализиру- 35 емые за счет этого использования<sup>68</sup>; в противоположность естественному языку, где звуковая субстанция непосредственно значима и может быть только значимой, большинство других семиологических систем, несомненно, включает в себя материал, служащий 40

11\*





иным, незнаковым целям (хлеб служит для питания, одежда — для защиты от холода); можно ожидать, что в таких системах синтагматические единицы окажутся как бы составными и будут содержать по крайней мере 5 материальную опору значения и вариант в собственном смысле слова (длинная/короткая юбка). И наконец, вполне вероятно, что мы встретимся со своего рода «эрратическими» системами, где дискретные знаки к тому же еще и разделены интервалами, заполненными инертным материалом; так, «действующие» дорожные знаки 10 разделены промежутками, не имеющими значения (отрезки дороги, улицы). В этом случае можно говорить о «временно мертвых» синтагмах<sup>69</sup>.

III.2.5. После того как для каждой семиологической 15 системы выделены синтагматические единицы, следует сформулировать правила, в соответствии с которыми они комбинируются и располагаются в синтагме. Монемы в языке, детали костюма, блюда в меню, дорожные знаки вдоль улицы располагаются в определенном порядке, который является результатом известных ограничений. Знаки комбинируются свободно, но сама эта свобода, составляющая сущность «речи», находится под постоянным контролем. (Вот почему, напомним еще раз, не следует смешивать синтагматику и синтаксис.) И действительно, способы 20 расположения синтагматических единиц являются необходимым условием существования самой синтагмы: «синтагма — это комплекс гетерофункциональных знаков; он имеет как минимум бинарную природу, и оба его элемента находятся в отношении взаимной обусловленности» (Микуш)<sup>70</sup>. Можно 25 представить себе целый ряд моделей комбинаторных ограничений (это — «логика» знака). В качестве примера приведем три типа отношений, в которых, по Ельмслеву, могут находиться две смежные синтагматические единицы: 1) отношение солидарности, при котором обе единицы взаимно предполагают друг друга; 2) отношение селекции (простой импликации), когда одна единица предполагает существование другой, но не наоборот; 3) отношение комбинации, когда 30 40

ни одна из единиц не предполагает существования другой. Комбинаторные ограничения фиксируются в «языке», но «речь» реализует их по-разному; существует, следовательно, определенная свобода соединения синтагматических единиц. Применительно к естественному языку Якобсон отметил, что свобода комбинирования языковых единиц возрастает от фонемы к фразе: свобода строить парадигмы фонем отсутствует полностью, т. к. код здесь задается самим языком. Свобода объединять фонемы в монемы ограничена, поскольку существуют «законы» словообразования. Свобода комбинировать «слова» во фразы уже вполне реальна, хотя и ограничена правилами синтаксиса, а также, в известных случаях, сложившимися стереотипами. Свобода комбинировать фразы является наибольшей, т. к. здесь отсутствуют синтаксические ограничения (могущие сохраниться ограничения, касающиеся смысловой связности дискурсов, уже не относятся к ведению лингвистики). Синтагматическая свобода, по всей видимости, связана с вероятностными процессами: существуют вероятности насыщения известных синтаксических форм известным содержанием; так, глагол *лаять* может сочетаться с весьма ограниченным числом субъектов; если речь идет о женском костюме, то юбка неизбежно должна будет сочетаться либо с блузой, либо со свитером, либо с курткой и т. п. Это явление сочетаемости называется *катализом*. Можно представить себе сугубо формальную лексику, где будет даваться не смысл того или иного слова, но совокупность других слов, которые могут его катализировать; вероятности здесь, разумеется, будут варьировать; наименьшая степень вероятности будет соответствовать «поэтической» зоне речи (Валье Инклан: «Горе тому, у кого не хватает решимости соединить два слова, которые до него никто еще не соединял»).

III.2.6. Соссюр заметил, что язык возможен в силу повторяемости знаков (см. 1.1.3); в самом деле, на протяжении синтагматической цепочки обнаруживается известное число тождественных единиц; вместе с тем





повторяемость знаков корректируется тем, что между тождественными знаками устанавливается определенная *дистанция*. Эта проблема вводит нас в область статистической лингвистики, или макролингвистики, т. е. лингвистики, изучающей синтагму, но не обращающейся к ее смысловой стороне; мы уже видели, в какой мере синтагма родственна речи: статистическая лингвистика — это лингвистика речевых высказываний (Леви-Стросс). Однако синтагматическая дистанция, разделяющая тождественные знаки, представляет интерес не только для макролингвистики; она может быть определена и в стилистических терминах (когда слишком близкое повторение расценивается либо как эстетически запретное, либо как теоретически желательное); в этом случае она становится одним из элементов коннотативного кода.

### III.3. Система

III.3.1. Система образует вторую ось языка. Соссюр представлял ее себе в виде серии *ассоциативных полей*, основанных либо на сходстве звучаний слов (*обучать, вооружать*), либо на сходстве их смысла (*обучать, воспитывать*). Каждое ассоциативное поле содержит в себе запас виртуальных *терминов* (виртуальных потому, что в каждом данном высказывании актуализируется лишь один из них). Соссюр настаивал на выражении «термин» (стремясь заменить им «слово» как единицу синтагматического порядка), ибо, уточнял он, *как только мы говорим «термин» вместо «слово», возникает представление о системе*<sup>71</sup>; внимание к системе, проявляемое при изучении любой совокупности знаков, всегда в той или иной мере свидетельствует о приверженности исследователя к соссюровской традиции; так, школа Блумфилда, к примеру, с недоверием относится к изучению ассоциативных отношений, тогда как А. Мартине, напротив, всячески рекомендует различать *контрасты* (отношения смежности, в которых находятся синтагматические единицы) и *оппозиции* (отношения термини-

нов ассоциативного поля)<sup>72</sup>. Термины ассоциативно-го поля (или парадигмы) одновременно должны обладать и сходством и различием, иметь общий элемент и элемент варьируемый. Для плана означающих в качестве примера можно привести слова *обучать* и *вооружать*, для плана означаемых — слова *обучать* и *воспитывать*. Такое определение термина — через его оппозицию к другому термину — кажется очень простым. Однако здесь скрывается важная теоретическая проблема. Элемент, общий для терминов, входящих в парадигму (например, элемент *-ть* в словах *обучать* и *вооружать*), выступает в роли позитивного (не дифференциального) элемента, и это явление, как кажется, находится в решительном противоречии с постоянными заявлениями Соссюра о сугубо дифференциальной природе языка, построенного исключительно на оппозициях: «*В языке есть одни только различия и нет позитивных членов*». «*Рассматривать (звуки) не как звуки, имеющие абсолютную значимость, но значимость сугубо дифференциальную, относительную, негативную... Констатируя это, нужно идти значительно дальше и рассматривать всякую значимость в языке как основанную на оппозициях, а не как позитивную, абсолютную*»<sup>71</sup>. И Соссюр продолжает еще более определенно: «*Одной из черт языка, как и всякой семиологической системы вообще, является то, что в нем нет разницы между тем, что отличает одну вещь от другой, и тем, что ее составляет*»<sup>74</sup>. Итак, если язык сугубо дифференциален, как могут в нем существовать недифференциальные, позитивные элементы? Это объясняется тем, что то, что кажется общим признаком в пределах одной парадигмы, оказывается сугубо дифференциальным признаком в другой парадигме, т. е. там, где существуют другие принципы релевантности. Иначе говоря, в оппозиции артиклей *le* и *la* звук *l* является общим (позитивным) элементом; но зато в оппозиции *le/se* он становится элементом дифференциальным; таким образом, именно релевантность, ограничивая утверждение Соссюра, сохраняет за ним правоту<sup>73</sup>:





смысл всегда зависит от отношения *aliud/aliud*, удерживающего лишь различия между вещами<sup>76</sup>. Однако несмотря на то, что Соссюр сам думал над этим вопросом, его утверждения могут быть оспорены, как

5 только мы переходим к семиологическим системам, материал которых не является знаковым по своей природе и где, следовательно, значимые единицы имеют, очевидно, как позитивную сторону (*опора* значения), так и сторону дифференциальную, *вариант*. В выражении

10 *длинное/короткое платье* предметный смысл (относящийся к феномену «одежда») пронизывает все без исключения элементы (поэтому, собственно, и идет речь о значимой единице). Но зато в парадигму входят только два начальных элемента (*длинное/короткое*), а элемент

15 *платье* (опора значения) остается позитивным. Абсолютно дифференциальный характер языка, таким образом, очевиден лишь для естественных языков. Во вторичных системах (возникших на основе предметов, предназначенных для практического пользования) язык

20 оказывается как бы с «примесью»: он включает в себя и дифференциальные элементы (это — «чистый» язык), но также и позитивный элемент (опора).

III.3.2. Внутренняя соотнесенность терминов ассоциативного поля, или парадигмы, обычно (по крайней мере в лингвистике, и в частности в фонологии)

25 называется *опозицией*; это не слишком удачное название, потому что, с одной стороны, в нем чрезмерно подчеркнут анатомический характер парадигматической связи (Кантино предпочел бы выражение «отношение», а Ельмслев — «корреляция»), а с другой — оно коннотирует представление о бинарности, между тем как совершенно очевидно, что последняя лежит в основе любой семиологической парадигмы. Тем не менее, поскольку термин «опозиция» прижился,

30 мы не станем от него отказываться. Как мы увидим, типы оппозиций весьма многообразны, однако, как уже отмечалось в связи с коммутацией, любая оппозиция находится в *гомологическом* отношении к плану содержания: «прыжок» от одного члена оппозиции к другому сопровождается «прыжком» от одного

40



означаемого к другому; если мы не хотим забывать о дифференциальном характере системы, мы должны мыслить соотношение означающих и означаемых не как аналогическое, но как гомологическое, предполагающее наличие четырех (как минимум) элементов. 5

С другой стороны, «прыжок» от одного элемента к другому предполагает двойную альтернативу»: хотя оппозиция между *домом* и *томом* едва заметна (*д/т*), она не может быть сведена к каким-то расплывчатым, промежуточным состояниям; неясный 10 звук, располагающийся в промежутке между *д* и *т*, отнюдь не отсылает к некоей переходной от *дома* к *тому* субстанции; здесь происходят два параллельных прыжка: оппозиция всегда существует в режиме *все* или *ничего*; мы, таким образом, имеем дело с 15 принципом различия — базовым принципом любой оппозиции; именно этот принцип должен лечь в основу анализа ассоциативной области; обнаруживать оппозиции — значит выявлять отношения сходства и различия, существующие между членами оппозиции, т. е. заниматься классификацией в узком 20 смысле этого слова.

III.3.3. Известно, что в языке существуют два типа оппозиций — различительные оппозиции (между фонемами) и значимые оппозиции (между монемами). 25 Трубецкой предложил классификацию различительных оппозиций, которую Ж. Кантино попытался распространить и на значимые оппозиции языка. Поскольку на первый взгляд семиологические единицы 30 ближе к семантическим, чем к фонологическим, единицам языка, то мы приведем здесь классификацию Кантино. Хотя эта классификация и не может быть автоматически применена к семиологическим оппозициям, ее достоинство заключается в том, что она позволяет привлечь внимание к основным проблемам, 35 связанным со структурой оппозиций<sup>77</sup>. На первый взгляд может показаться, что в семантической (а не в фонологической) системе число оппозиций бесконечно, поскольку каждое означающее противостоит всем остальным; однако здесь можно установить опреде- 40





ленный принцип классификации, если в его основу положить *типологию отношений между дифференциальным и общим для членов оппозиции элементом*. Кантино получил следующие типы оппозиций (они могут комбинироваться между собой)<sup>78</sup>.

#### А. Классификация оппозиций по их отношению к системе в целом

10 А.1. *Одномерные и многомерные оппозиции*. В этих оппозициях элемент, общий для обоих членов («основание для сравнения»), не присутствует ни в одной из остальных оппозиций данного кода (это — *одномерные оппозиции*) либо же, наоборот, присутствует и в  
15 других оппозициях этого кода (*многомерные оппозиции*). Возьмем, к примеру, латинский алфавит. Оппозиция Е/Г является одномерной, т. к. общий элемент Г отсутствует во всех остальных буквах алфавита<sup>79</sup>.  
20 Напротив, оппозиция Р/Г является многомерной, поскольку форма (общий элемент) С присутствует и в букве В.

А.2. *Пропорциональные и изолированные оппозиции*. В этих оппозициях дифференциальный признак возведен в ранг своего рода модели. Так, оппозиции  
25 *Mann/Männer* и *Land/Länder* являются пропорциональными, равно как и оппозиции *(мы) говорим / (вы) говорите* и *(мы) сидим / (вы) сидите*. Непропорциональные оппозиции являются изолированными. Они, конечно, наиболее многочисленны. В семантике только  
30 грамматические (морфологические) оппозиции являются пропорциональными. Словарные оппозиции — изолированные.

#### В. Классификация оппозиций по отношению между их членами

В.1. *Привативные оппозиции*. Они наиболее известны. Всякая оппозиция, где означающее одного члена характеризуется наличием значимого (*маркированного*)  
40 элемента, который отсутствует в означающем

другого члена, называется привативной. Речь, следовательно, идет об общей оппозиции *маркированный/немаркированный*. Местоимение *они* (нет указания на грамматический род) выступает как немаркированное по отношению к маркированному местоимению *он* (5 мужской род). Укажем здесь на две важные проблемы. Первая касается *признака маркированности*. Некоторые лингвисты связывают этот признак с понятием исключительности, а немаркированный член оппозиции — с представлением о норме. *Не маркиро-* 10 *вано* то, что чаще всего встречается, что привычно; или же это то, что осталось после последовательного отсечения у маркированного члена его признаков. Так появилось представление о *негативной маркированности*. В самом деле, немаркированные элементы 15 встречаются в языке гораздо чаще маркированных (Н.С. Трубецкой, Д.К. Ципф). Так, Кантино полагает, что форма *ronde* является маркированной по отношению к форме *ronde*. Для него мужской род является маркированным, а женский — нет. По Мартине, на- 20 против, признак маркированности — это *прибавляемый* элемент значения. Это, впрочем, не препятствует существованию параллелизма между признаками маркированности означающего и означаемого в оппозиции *мужское/женское*. Действительно, понятие «муж- 25 ское» может соответствовать нейтрализации признака рода, некоему абстрактному понятию (*врач, шофер*); в противоположность этому женский род всегда маркирован. Признак семантической маркированности и признак маркированности формальной взаимно пред- 30 полагают друг друга: если хотят уточнить род, вводят дополнительный знак<sup>80</sup>. Вторая проблема касается немаркированного члена оппозиции. К нему применимо выражение *нулевая степень оппозиции*. Нулевая степень — это *значимое отсутствие* (мы имеем здесь 35 дело с дифференциальным состоянием в чистом виде). Наличие нулевой степени свидетельствует о способности любой знаковой системы порождать смысл «из ничего»: «язык может ограничиться противопоставлением чего-либо ничему»<sup>81</sup>. Родившись в фонологии, 40





понятие нулевой степени может быть применено в самых разных областях. Семантика знает *нулевые знаки* («о «нулевом знаке» говорят в тех случаях, когда отсутствие эксплицитного означающего само функционирует как означающее») <sup>82</sup>. Соответствующее понятие существует и в логике («А находится в нулевом состоянии, т. е. реально не существует, но при известных условиях его можно вызвать к жизни») <sup>83</sup>, а также в этнологии, где Клод Леви-Стросс сопоставил ему понятие *мана* («...функция нулевой фонемы заключается в ее противостоянии отсутствию всякой фонемы как таковой... Сходным образом можно сказать, что функция понятия *мана* заключается в противостоянии отсутствию значения, причем само по себе такое понятие не несет в себе никакого конкретного значения» <sup>84</sup>). Наконец, в риторике на коннотативном уровне отсутствие риторических означающих само является стилистическим означающим <sup>85</sup>.

**В.2. Эквивалентные оппозиции.** В этих оппозициях (в логике им соответствует отношение внеположности) оба члена являются эквивалентными, иными словами, в отличие от привативных оппозиций здесь нет ни отрицания, ни утверждения какого-либо признака (привативные оппозиции). В оппозиции *foot/feet* нет ни того, ни другого. Семантически такие оппозиции наиболее многочисленны, хотя язык и стремится в целях экономии заменить их привативными оппозициями, во-первых, потому, что в них отношение между подобием и различием уравновешено, и, во-вторых, потому, что они позволяют создавать пропорциональные серии типа: *осел/ослица, царь/царица*, тогда как эквивалентные оппозиции (*конь/кобыла*) не дают подобных дериваций <sup>86</sup>.

### С. Классификация оппозиций по объему их смысловозначительной силы

**С.1. Постоянные оппозиции.** В этом случае разные означаемые *всегда* имеют разные означающие: (*Je mange/ (nous) mangeons*). Во французском языке пер-

вое лицо единственного и первое лицо множественного числа имеют различные означающие во всех глаголах, временах и наклонениях.

*С.2. Устранимые или нейтрализуемые оппозиции.*

В этом случае разные означаемые не всегда имеют разные означающие, так что оба члена оппозиции иногда могут оказаться идентичными. Во французском языке семантической оппозиции *3-е лицо единственного числа/3-е лицо множественного числа* могут соответствовать то разные (*finit/finissent*), то одинаковые (фонетически) означающие (*mange/mangent*).

III.3.4. Каковы перспективы применения перечисленных типов оппозиций в семиологии? Сейчас, кажется, слишком рано судить об этом, ибо парадигматический план той или иной новой системы не может стать предметом анализа при отсутствии достаточно широкого набора оппозиций.

Мы не можем быть уверены, что эти типы, выделенные Трубецким и частично воспроизведенные у Кантино<sup>87</sup>, приложимы к иным, неязыковым системам. Легко себе представить, что существуют и другие типы, в особенности если мы согласимся выйти за пределы бинарной модели. Мы, однако, попытаемся сопоставить типы Трубецкого и Кантино с тем, что нам известно о двух весьма различных семиологических системах — дорожном коде и системе Моды. В дорожном коде можно обнаружить многомерные пропорциональные оппозиции (таковы, например, все оппозиции, построенные на вариации цветов в рамках круга и треугольника, противопоставленных друг другу); привативные оппозиции (в случае, когда добавочный признак меняет значение круга); постоянные оппозиции (когда различным означаемым во всех случаях соответствуют разные означающие). Но дорожный код не знает ни эквиполентных, ни нейтрализуемых оппозиций, что вполне понятно: во избежание несчастных случаев знаки дорожного кода должны поддаваться быстрой и недвусмысленной расшифровке. В нем, следовательно, устранены оппозиции, требующие длительного вникания; они устранены либо потому, что





выпадают из парадигмы как таковой (эквивалентные оппозиции), либо потому, что одно означающее покрывает в них два разных означаемых (нейтрализуемые оппозиции). В системе Моды<sup>88</sup>, которая, напротив, тяготеет к полисемии, можно обнаружить все типы оппозиций, за исключением одномерных и постоянных, которые подчеркивали бы узость и негибкость системы. Таким образом, семиология в точном смысле этого слова, т. е. наука, охватывающая все системы знаков, способна извлечь пользу из общей дистрибуции различных типов оппозиций в разных системах, тогда как применительно к естественному языку подобное наблюдение окажется беспредметным. Главное же заключается в том, что расширение области семиологических исследований приведет, по всей видимости, к изучению не только оппозитивных, но и сериальных парадигматических отношений, ибо отнюдь не очевидно, что, имея дело со сложными объектами, тесно связанными с материалом, из которого они состоят, равно как и с функциями, которые они выполняют, мы сможем свести смысловые различия к альтернативе двух полярных элементов или к оппозиции маркированности и нулевой степени. Все это позволяет напомнить, что, говоря о парадигматике, сейчас более всего спорят о проблеме *бинаризма*.

III.3.5. Значение и простота привативной оппозиции (*маркированный/немаркированный*), которая, по определению, предполагает наличие альтернативы, заставили поставить вопрос о возможности сведения всех известных оппозиций к бинарной модели, в основе которой лежит наличие или отсутствие признака. Иными словами, вопрос этот касается универсальности бинарного принципа, а с другой стороны, именно в силу универсальности, его укорененности в самой природе. Что касается первого пункта, то очевидно, что бинаризм — явление чрезвычайно широкое. Уже в течение многих столетий известно, что информацию можно передавать при помощи двоичного кода, и многочисленные искусственные коды, создававшиеся в рамках самых различных обществ, были двоичными,

начиная с *bush telegraph* (напомним, в частности, о двутонном *talking drum* конголезских племен) и кончая азбукой Морзе или двоичным альтернативным цифровым кодом в механографии и в кибернетике. Но если вернуться к естественным, а не искусственно созданным системам, которые нас здесь интересуют, то универсальный характер бинарного принципа кажется гораздо менее очевидным. Как это ни парадоксально, но сам Соссюр никогда не рассматривал ассоциативное поле как бинарное. Для него число терминов, входящих в ассоциативное поле, не является конечным, а их порядок — строго определенным<sup>89</sup>: «Любой член группы можно рассматривать как своего рода центр созвездия, как точку, где сходятся другие координируемые с ним члены группы, число которых безгранично»<sup>90</sup>; единственное ограничение, допускаемое Соссюром, касается парадигм склонения, представляющих собою, как это очевидно, конечные ряды. На бинарный характер языка (правда, только на уровне второго членения) обратили внимание в фонологии. Но абсолютен ли этот бинаризм? Якобсон<sup>91</sup> полагает, что да; по его мнению, фонологические системы всех языков могут быть описаны при помощи всего двенадцати бинарных различительных черт, присутствующих или отсутствующих (в ряде случаев — нерелевантных). Мартине<sup>92</sup> оспорил и уточнил идею универсальности бинарного принципа; бинарные оппозиции преобладают, но универсальность бинарного принципа далеко не очевидна. Дискутируемый в фонологии, не примененный в семантике, бинаризм остался незнакомцем и для семиологии, где до сих пор не установлены типы оппозиций. Чтобы представить себе сложные оппозиции, можно прибегнуть к модели, выработанной в лингвистике и сводящейся к «сложной» альтернативе, или к оппозиции с четырьмя членами: два полярных члена (*это или то*), один смешанный (*и это, и то*) и один нейтральный (*ни то, ни это*). Эти оппозиции, хотя и более гибкие, чем привативные, не снимают проблемы серийных парадигм (в противоположность парадигмам, основанным на оппозициях): универсальность





бинаризма до сих пор все еще не обоснована, как не обоснована и его «естественность» (это — второй опорный пункт); весьма соблазнительно положить в основу всеобщего бинаризма кодов физиологические данные постольку, поскольку механизмы нервно-церебральной перцепции также работают по принципу «все или ничего», когда, в частности, зрение и слух пользуются «перебором» альтернативных вариантов<sup>31</sup>; так возникают широкие возможности не для «аналогического», а для «дискретного» перевода мира с языка природы на язык общества; однако все сказанное — лишь предположения. Заключая разговор о бинаризме, можно заметить, что речь, по всей видимости, идет о необходимой, но все-таки временной классификации: бинаризм, вероятно, — это также один из мета-языков, особого рода таксономия, и эта таксономия будет преодолена развитием истории, одним из моментов которой она является.

III.3.6. Чтобы завершить рассуждение о системе, необходимо сказать несколько слов о явлении, называемом *нейтрализация*. В лингвистике это выражение употребляют тогда, когда релевантная оппозиция утрачивает свою релевантность, перестает быть значимой. Вообще говоря, нейтрализация систематической оппозиции происходит под влиянием контекста: синтагма как бы «аннулирует» систему. Так, в фонологии нейтрализация оппозиции двух фонем может быть следствием той позиции, которую они занимают в речевой цепи: во французском языке обычно существует оппозиция между *é* и *è*, когда они находятся в конечной позиции (*j'aimai/j'aimais*), во всех остальных случаях эта оппозиция теряет свою релевантность: она нейтрализуется. Напротив, противопоставление *ó/ò* (*saut/soite*) нейтрализуется в конечной позиции, где остается лишь один звук *ó* (*pot, mot, eau*). Оба нейтрализованных признака объединяются в одном общем звуке, называемом «архифонема»; ее изображают при помощи прописной буквы: *é/è* = E; *ó/ò* = O. В семантике к изучению нейтрализации только еще приступили, т. к. до сих пор не выявлена семантическая «систе-



ма»: Ж. Дюбуа<sup>94</sup> отметил, что в некоторых синтагмах семантическая единица может утрачивать релевантные признаки: так, в начале 70-х гг. XIX в. в выражениях типа *эмансипация трудящихся, эмансипация масс, эмансипация пролетариата* можно было ком- 5 мутировать часть плана выражения, не меняя при этом смысла сложной семантической единицы. Что касается семиологии, то для создания теории нейтрализации нужно сначала изучить известное число знаковых систем; возможно, некоторые из них в принципе ис- 10 ключают нейтрализацию: так, уже в силу своей целевой установки, заключающейся в непосредственном и недвусмысленном понимании небольшого числа знаков, дорожный код не может примириться ни с какой нейтрализацией. Напротив, в Моде, с ее полисемиче- 15 скими (и даже пансемическими) тенденциями, нейтрализации весьма многочисленны. Обычно *фуфайка* отсылает нас к представлению о море, а *свитер* — к представлению о горах; но в то же время мы можем говорить о *фуфайке* или *свитере для* морской прогулки; релевантность оппозиции *фуфайка/свитер* оказы- 20 вается утраченной<sup>95</sup>, два предмета оказываются как бы поглощенными «архипредметом» типа «шерстяное изделие». С семиологической точки зрения (то есть не принимая во внимание второе членение, а именно чле- 25 нение собственно различительных единиц) можно сказать, что нейтрализация имеет место тогда, когда два означающих отсылают к одному и тому же означаемому или наоборот (т. к. нейтрализация означаемых тоже возможна). Здесь следует ввести два полезных 30 понятия — понятия *дисперсивного поля* и *барьера безопасности*. Дисперсивное поле образовано вариантами реализаций какой-либо единицы (например, фонемы), которые не влекут за собою смысловых изменений (то есть не становятся релевантными); края 35 дисперсивного поля как раз и представляют собой «барьер безопасности». Это понятие не может принести большой пользы, если дело идет о системе с очень сильным «языком» (такова, например, система автомобилей), но оно оказывается чрезвычайно ценным, 40





когда «речь» настолько богата, что порождает множество окказиональных вариантов: имея в виду язык пищи, можно говорить о дисперсивном поле какого-либо блюда; это поле будет ограждено границами, в пределах которых данное блюдо остается значимым, каковы бы ни были индивидуальные новации его «изготовителя». Варианты, образующие дисперсивное поле, в ряде случаев являются *комбинаторными вариантами*; они зависят от комбинации знаков, т. е. от непосредственного контекстного окружения (звук *d* в слове *nada* и в слове *fonda* неодинаков, но различие не влияет на смысл). Кроме того, существуют *индивидуальные*, или *факультативные*, варианты: во французском языке особенности бургундского и парижского произношения звука *r* нерелевантны для смысла. Эти варианты долгое время рассматривали как факты речи. Они и на самом деле очень близки к речи, но в настоящее время их считают фактами языка, если они имеют «обязательный» характер. Вполне возможно, что в семиологии, где изучение явлений коннотации должно играть чрезвычайно важную роль, нерелевантные в языке варианты окажутся в центре внимания. В самом деле, варианты, не имеющие смыслоразличительной функции в денотативном плане (например, раскатистое *r* и *r* велярное), могут стать значимыми в плане коннотативном. Раскатистое *r* и *r* велярное могут отсылать к двум разным означаемым; в устах актера на сцене первое будет обозначать бургундца, а второе — парижанина. Но в денотативной системе это различие так и не приобретет значения. Таковы некоторые первоначальные возможности применения понятия нейтрализации. Вообще говоря, нейтрализация представляет собой своего рода давление синтагмы на систему; ведь известно, что синтагма, будучи близка к речи, в известной мере является фактором «искажения» смысла. Наиболее сильные системы (например, дорожный код) обладают бедными синтагмами; большие синтагматические комплексы (например, изображения) тяготеют к неоднозначности смысла.

III.3.7. Синтагма и Система образуют два плана языка. Хотя пути их изучения пока едва только намечены, уже сейчас следует предвидеть возможность глубокого анализа того, как края этих двух планов как бы находят друг на друга, что нарушает нормальное отношение между системой и синтагмой; иногда способ организации этих двух осей искажается, так что парадигма, например, превращается в синтагму; наблюдается нарушение обычной границы в оппозиции *синтагма/система*, и возможно, что значительное число явлений, связанных с творческим процессом, имеет в своей основе именно это нарушение, словно существует связь между эстетикой и отклонениями от нормы в семантической системе. Очевидно, главным нарушением является переход парадигмы в синтагматический план; обычно в синтагме актуализируется лишь один термин оппозиции, а другой (или другие) остается виртуальным. Нечто иное произойдет, если мы попытаемся создать высказывание, последовательно присоединив друг к другу все падежные формы какого-либо слова. Проблема такого превращения парадигмы в синтагму выдвигалась уже в фонологии, где Трнка, существенно поправленный Трубецким, выдвинул положение, согласно которому внутри морфемы два парадигматических члена коррелятивной пары не могут находиться рядом друг с другом. Однако наибольший интерес проблема нормы, с которой соотносится фонологический закон Трнка, и ее нарушений представляет для семантики, которая имеет дело с единицами значения (а не просто с различительными единицами) и где наложение друг на друга двух языковых осей влечет за собой видимые изменения смысла. С этой точки зрения можно указать три направления исследования. Наряду с классическими оппозициями, основанными на принципе *наличия или отсутствия признака*, Ж. Тюбиана<sup>96</sup> выделяет оппозиции, в основе которых — способ *расположения элементов*; например, два слова состоят из одних и тех же элементов, но расположены они по-разному: *роза/Азор, раб/бра, куст/стук*. Игра слов, каламбуры в





5 большинству случаев возникают именно за счет таких оппозиций. В сущности, в оппозиции *Félibres/fébriles* достаточно убрать черту, обозначающую оппозицию, чтобы получить необычную синтагму *Félibres fébriles*,

10 фигурировавшую в качестве газетного заголовка. Это внезапное упразднение разделительной черты весьма напоминает снятие структурного запрета, так что невольно напрашивается параллель со сновидением, создающим и использующим словесную игру. Второе

15 важное направление исследований — изучение рифмы. На звуковом уровне, т. е. на уровне означающих, совокупность рифм образует ассоциативную сферу; существуют, следовательно, рифменные парадигмы; а это значит, что по отношению к этим парадигмам риф-

20 мованное высказывание представляет собой фрагмент системы, превращенной в синтагму. В целом рифма есть нарушение дистанции между синтагмой и системой (закон Трнки); в ее основе — сознательно достигаемое напряжение между принципом сходства и

25 принципом различия; рифма — это своего рода структурный скандал. Наконец, с творческим нарушением нормы целиком связана вся риторика. Если вспомнить разграничение, предложенное Якобсоном, то легко понять, что всякая метафорическая после-

30 довательность представляет собой парадигму, превращенную в синтагму, а всякая метонимия — застывшую и поглощенную системой синтагму. В метафоре селекция становится смежностью, в метонимии смежность становится полем селекции.

35 Творческий акт всегда происходит на границе между этими двумя планами.

#### IV. Денотация и коннотация

3

IV.1. Мы знаем, что любая знаковая система включает в себя план выражения (E) и план содержания (C) и что значение соответствует отношению (R) между этими двумя планами: ERC. Теперь предположим, что

40 система ERC выступает в роли простого элемента вто-

ричной системы, экстенсивной по отношению к первой. В результате мы получим две системы, как бы вставленные одна в другую, но в то же время и разделенные. Однако такое «разделение» может быть осуществлено двумя совершенно различными способами; 5  
в зависимости от того, каким образом первая система включается во вторую, мы получим два противоположных явления. В первом случае *первая система (ERC) будет служить планом выражения, или означающим, по отношению ко второй системе:* 10

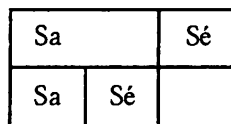
$$\begin{array}{cccc} 2 & & E & R & C \\ & & \underbrace{\phantom{ERC}} & & \\ 1 & & ERC, & & \end{array}$$

что можно выразить и как (ERC) RC. Полученную семиотику Ельмслев назвал *коннотативной семиотикой*; первая система представляет собой *денотативный план*, а вторая (экстенсивная по отношению к первой) — *коннотативный*. Поэтому можно сказать, что *коннотативная система есть система, план выражения которой сам является знаковой системой*. Наиболее распространенные случаи коннотации представлены сложными системами, где роль первой системы играет естественный язык (такова, например, литература). Во втором, противоположном, случае *первая система (ERC) становится уже не планом выражения, как при коннотации, но планом содержания, или означаемым, по отношению ко второй системе:* 15 20 25 30

$$\begin{array}{cccc} 2 & E & R & C \\ & & & \underbrace{\phantom{ERC}} \\ 1 & & & ERC, \end{array}$$

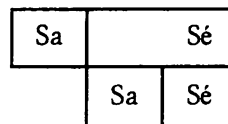
что можно выразить так: ER (ERC). Таковы все *метаязыки*. *Метаязык есть система, план содержания которой сам является знаковой системой; это семиотика, предметом которой является семиотика*. Таковы два пути удвоения знаковых систем: 35 40





5

Коннотация



Метаязык

Нулевая степень письма



Ролан Барт

IV.2. Систематического изучения явлений коннотации до сих пор еще не предпринималось (несколько указаний на нее можно найти в «Прологоменах» Ельмслева). Однако несомненно, что будущее принадлежит коннотативной лингвистике, так как в человеческом обществе на базе первичной системы, образуемой естественным языком, постоянно возникают системы вторичных смыслов, и этот процесс, то явно, то нет, непосредственно соприкасается с проблемами исторической антропологии. Коннотативная семиотика, будучи сама системой, включает в себя означающие, означаемые и процесс, который их объединяет (значение), и первым делом для каждой конкретной системы следует установить набор, состоящий из этих трех элементов. Означающие в коннотативной семиотике, которые мы будем называть *коннотаторами*, являются *знаками* (то есть единством означающих и означаемых) в денотативной системе; нетрудно понять, что несколько знаков денотативной системы могут в совокупности образовывать один коннотатор — в случае, если они отсылают к одному и тому же коннотативному означаемому. Иначе говоря, единицы коннотируемой системы могут иметь другую величину, нежели единицы денотативной системы. Обширные фрагменты денотативного высказывания могут образовывать лишь одну единицу коннотируемой системы (такова *стилистика* текста, состоящего из множества слов, но отсылающего к одному-единственному означаемому). Каким бы способом коннотация ни «накладывалась» на денотативное сообщение, она не может исчерпать его полностью: денотативных означаемых всегда больше, чем коннотативных (без этого выска-

зывание вообще не могло бы существовать). Коннотаторы же в любом случае представляют собой дискретные, «эрратические» знаки, «натурализованные» денотативным сообщением, которое несет их в себе. Что же касается коннотативного означаемого, то оно обладает одновременно всеобъемлющим, глобальным и расплывчатым характером: это — фрагмент идеологии. Так, совокупность высказываний на французском языке может отсылать нас к означаемому *французское*, литературное произведение — к означаемому *Литература* и т. п. Эти означаемые находятся в теснейшей связи с нашими знаниями, с культурой, историей; благодаря им знаковая система оказывается, если так можно выразиться, пропитанной внешним миром. В сущности, *идеология* представляет собой *форму* (в том смысле, в каком употребляет это слово Ельмслев) коннотативных означаемых, а *риторика* — *форму* коннотаторов.

IV.3. В коннотативной семиотике означающие второй системы образованы знаками первой. В метаязыке дело обстоит наоборот: означаемые второй системы образованы знаками первой. Ельмслев определяет метаязык следующим образом: если *операция* представляет собой *описание*, основанное на «эмпирическом принципе», то есть обладает непротиворечивостью (связностью), исчерпывающим характером и простотой, то метаязык (научная семиотика) является операцией, а коннотативная семиотика ею не является. Отсюда очевидно, что, например, семиология является метаязыком, поскольку в качестве предмета изучения она имеет первичный язык (язык-объект). Язык-объект *обозначается* при помощи метаязыка семиологии. Выражение «метаязык» не следует закреплять за одним лишь языком науки: в случаях, когда естественный язык, *рассматриваемый в своем денотативном аспекте*, имеет предметом или иную систему значащих объектов, он превращается в «операцию», то есть в метаязык. Таковы журналы мод, «рассказывающие» о значениях одежды. Таким образом, мы здесь имеем дело со сложной системой, где язык, взятый на денотативном уровне, является метаязы-



ком, но где в то же время наблюдается и явление коннотации (так как журнал мод обычно не содержит чисто денотативных высказываний).

5	3 Коннотация	Sa: риторика		Sé: идеология
	2 Деноотация Метаязык	Sa	Sé	
10	1 Реальная система	Sa	Sé	

IV.4. В принципе ничто не препятствует тому, чтобы метаязык сам стал языком-объектом для другого метаязыка. Сама семиология может стать таким языком-объектом в случае, если появится наука, которая сделает семиологию своим предметом. Если вслед за Ельмслевом мы согласимся считать гуманитарными науками связанные, исчерпывающие и простые языки, то есть *операции*, то каждая вновь возникающая наука предстанет как новый метаязык, делающий своим предметом метаязык, существовавший ранее и в то же время нацеленный на реальный объект, лежащий в основе всех этих «описаний». Тогда история гуманитарных наук в известном отношении предстанет как диахрония метаязыков, и окажется, что любая наука, включая, разумеется, и семиологию, в зародыше несет собственную гибель в форме языка, который делает ее своим предметом. Эта относительность, внутренне присущая всей системе метаязыков, позволяет понять относительность преимуществ семиолога перед лицом коннотативных языков. Семиологический анализ мобилизует, как правило, не только денотативную систему и воплощающий ее денотативный язык, но и систему коннотативную, равно как и применяемый для ее анализа метаязык; таким образом, можно сказать, что общество, владея коннотативным слоем языка, говорит с помощью означающих рассматриваемой нами системы, тогда как семиолог говорит о ее означаемых; в результате возникает впе-





чатление, что семиолог выполняет объективную функцию расшифровки (его язык есть не что иное, как операция) мира, натурализующего или скрывающего знаки первой системы под маской означающих второй системы; однако сама история, создавая все новые и новые метаязыки, делает объективность. мира преходящей.

## Заключение

### Семиологический поиск

Цель семиологического исследования состоит в том, чтобы воспроизвести функционирование иных, нежели язык, знаковых систем согласно цели всякого структурного исследования, которая заключается в создании *подобия* наблюдаемого объекта<sup>97</sup>. Чтобы такое исследование стало возможным, необходимо с самого начала (и в особенности — вначале) исходить из ограничительного принципа. Этот принцип, также сформулированный в лингвистике, называется принципом *существенности*<sup>98</sup>: исследователь принимает решение описывать предстоящие ему факты лишь с *одной точки зрения*; следовательно, он будет фиксировать в этой разнородной массе фактов только те черты, которые важны с данной точки зрения (исключив все остальные). Такие черты и называются *существенными*. Так, фонолог рассматривает звуки лишь с точки зрения смысла, который они порождают, и не интересуется их физической, артикуляторной природой. В семиологии *существенность*, по определению, связана со значением анализируемых объектов; все объекты исследуются исключительно с точки зрения их смысла; аналитик не касается, по крайней мере временно, т. е. до того момента, когда система будет воспроизведена с наибольшей степенью полноты, остальных детерминирующих ее факторов (психологических, социологических, физических и т. д.). Значение этих факторов, каждый из которых связан с иной, несемиологической *существенностью*, не отри-





цается; но сами они должны быть рассмотрены в терминах семиологии, т. е. под углом зрения их функции в знаковой системе. Так, очевидно, что Мода теснейшим образом связана с экономикой и социологией, но

5 в задачу семиолога не входит занятие ни экономикой, ни социологией Моды; он должен только указать, на каком семантическом уровне экономика и социология соотносятся с семиологической существенностью Моды — на уровне ли образования знака в языке

10 одежды, например, или на уровне ассоциативных ограничений (табу), или на уровне коннотативных высказываний. Принцип существенности предполагает *имманентный* подход к объекту: всякую данную систему наблюдают *изнутри*. Впрочем, поскольку грани

15 ницы изучаемой системы не известны заранее (ведь задача и заключается в том, чтобы эту систему воспроизвести), вначале *принцип имманентности* может быть применен лишь к совокупности совершенно раз-

20 нородных явлений, которые надо будет рассмотреть с определенной точки зрения, чтобы выявить их структуру. Эта совокупность должна быть определена исследователем до начала работы. Такую совокупность называют «корпус». Корпус — это конечная сумма

25 фактов, заранее выделяемая исследователем в соответствии с его (неизбежно) произвольным выбором. С этим корпусом он и будет работать. Например, если мы хотим описать язык пищи современных французов, то мы должны заранее решить, с каким «корпусом» будем иметь дело — с меню, предлагаемым газе-

30 тами, с ресторанным меню, с «реальным» меню за обедом или с меню, о котором нам кто-то рассказал. Как только корпус будет определен, исследователь обязан строжайшим образом его придерживаться. В-

35 первых, он обязан ничего не прибавлять к нему в ходе исследования; во-вторых, дать его исчерпывающий анализ так, чтобы все без исключения факты, входящие в корпус, нашли свое объяснение в рамках данной системы. Каким же образом определить корпус, с которым будет работать исследователь? Очевидно,

40 это зависит от природы анализируемых фактов: кри-

терии выбора корпуса, образуемого продуктами пи-  
 тания, будут иными, нежели корпуса форм автомоби-  
 лей. Здесь можно дать лишь две общие рекомендации.  
 С одной стороны, корпус должен быть достаточно  
 обширен, чтобы его элементы заполнили все ячейки, 5  
 образуемые целостной системой подобий и различий.  
 Очевидно, что, когда исследователь сортирует изве-  
 стный материал, он по прошествии некоторого време-  
 ни начинает отмечать факты и отношения, уже зафикс-  
 сированные им ранее (мы видели, что тождественность 10  
 знаков — это факт языка); такие «повторы» будут ста-  
 новиться все более и более частыми, пока не останет-  
 ся ни одного нового элемента; это значит, что корпус  
 «насыщен». С другой стороны, корпус должен быть  
 однороден, насколько это возможно. Прежде всего 15  
 однородной должна быть его субстанция; исследова-  
 тель заинтересован в том, чтобы работать с материа-  
 лом, имеющим одну и ту же субстанцию, подобно линг-  
 висту, имеющему дело лишь со звуковой субстанцией;  
 равным образом в идеале добротный корпус продук- 20  
 тов питания должен состоять из однотипного мате-  
 риала (например, в него должны входить одни только  
 ресторанные меню). Однако на практике исследова-  
 тель имеет дело со смешанной субстанцией; так, Мода  
 включает в себя и одежду и письменный язык; кино 25  
 пользуется изображением, музыкой и речью и т. п.  
 Поэтому приходится принять существование гетеро-  
 генных корпусов; но в этом случае следует четко и  
 последовательно разграничить субстанции, из кото-  
 рых складывается данная система (в частности, отде- 30  
 лить реальные предметы от языка, на котором о них  
 говорится), иными словами, подвергнуть структурно-  
 му анализу сначала гетерогенность системы, а затем —  
 гомогенность темпоральности. В принципе из корпу-  
 са должен быть устранен максимум диахронических 35  
 элементов; корпус должен соответствовать состоянию  
 системы, представлять собою исторический «срез». Не  
 входя здесь в теоретические споры о соотношении  
 синхронии и диахронии, скажем только, что с чисто  
 операциональной точки зрения следует предпочесть 40





корпус обширный, но относящийся к одному временному моменту, корпусу узкому по объему, но растянутому во времени; так, если объектом изучения является пресса, надо отдать предпочтение подборке газет, появившихся одновременно, а не подшивке одной и той же газеты за несколько лет. Есть системы, которые как бы сами указывают на собственную синхронию; такова мода, меняющаяся ежегодно. Что касается других систем, то надо брать короткие периоды их существования, что позволит впоследствии сделать экскурсы и в их диахронию. Здесь речь идет, конечно, о первоначальных, сугубо операциональных и в значительной мере произвольных выборах: ведь заранее ничего нельзя сказать о том ритме, в котором происходит изменение семиологических систем, именно потому, что главной (то есть выявленной в последнюю очередь) целью семиологического исследования является как раз установление собственного времени этих систем, создание истории форм.

1965

### Примечания

<sup>1</sup> «Разумеется, понятие — это не сама вещь, но это и не просто осознанное понятие. Понятие представляет собою определенный инструмент и определенную историю, т. е. пучок возможностей и препятствий к их осуществлению, включенный в наш жизненный мир» (*Granger G.G. Méthodologie é conomique*. P. 23).

<sup>2</sup> На эту опасность указывает К. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» (*Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. P.: Pion, 1958. P. 58).

<sup>3</sup> Эту особенность с недоверием отметил М. Коэн в статье «Современная лингвистика и идеализм» (*Recherches internationales*, mai 1958. № 7).

<sup>4</sup> Отметим, что первое определение языка носит таксономический характер: это классификационный принцип.

<sup>5</sup> См. ниже, II.5.1.

<sup>6</sup> *Acta Linguistica*, 1.1. P. 5.

<sup>7</sup> См.: *Едъжслев А. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике*. Вып. 1. М.: ИЛ, 1960.

<sup>8</sup> См. ниже, II. 1.3.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Guiraud P. La mécanique de l'analyse quantitative en linguistique // Etudes de linguistique appliquée*, 2. P.: Didier. P. 37.

<sup>11</sup> *Мартине А. Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике*. Вып. 3. М.: ИЛ, 1963.

- <sup>12</sup> О синтагме см. гл. III.
- <sup>13</sup> *Saussure F.* // R. Godel. *Les sources manuscrites du Cours de Linguistique Générale.* P.; Minard—Genève: Droz, 1957. P. 90.
- <sup>14</sup> См. гл. IV.
- <sup>15</sup> *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // *Теория метафоры.* М.: Прогресс, 1990. С. 120; *Ebeling C.L.* *Linguistic units.* Mouton. La Haye, 1960. P. 9; *Martinet A.* *A functional view of language.* Oxford: Clarendon Press, 1962. P. 105.
- <sup>16</sup> См.: Нулевая степень письма. С. 51–114 наст. изд.
- <sup>17</sup> *Doroszewski W.* *Langue et Parole* // *Odbitka z Prac Filologicznych,* XLV. Varsovie, 1930. P. 485–497.
- <sup>18</sup> *Merleau-Ponty M.* *Phénoménologie de la Perception.* P.: Gallimard, 1945. P. 229.
- <sup>19</sup> *Merleau-Ponty M.* *Eloge de la Philosophie.* P.: Gallimard, 1953.
- <sup>20</sup> *Granger G.* *Événement et structure dans les sciences de l'homme* // *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée.* № 55, mai 1957.
- <sup>21</sup> См.: *Braudel F.* *Histoire et sciences sociales: la longue durée* // *Annales,* oct.-dec. 1958.
- <sup>22</sup> *Lévi-Strauss Cl.* *Anthropologie structurale.* P. 230; *Lévi-Strauss Cl.* *Les mathématiques de l'homme* // *Esprit,* oct. 1956.
- <sup>23</sup> «Вне речевого акта нет ни предварительного осознания, ни обдумывания, ни рефлексии относительно форм; есть лишь бессознательная, нетворческая, классифицирующая деятельность» (*Saussure F.* // R. Godel. *Op. cit.* P. 58).
- <sup>24</sup> См.: *Трубецкой Н.С.* *Основы фонологии.* М.: ИЛ, 1960.
- <sup>25</sup> См. ниже, 11.4.3.
- <sup>26</sup> *Charlier J.P.* *La notion de signe (sêmeion) dans le IV<sup>e</sup> évangile* // *Revue des sciences philosophiques et théologiques.* 1959. 43. № 3. P. 434–448.
- <sup>27</sup> Эту мысль очень ясно выразил Бл. Августин: «Знак — это такая вещь, которая, помимо того, что дает чувствам форму, приводит на ум какую-нибудь другую вещь».
- <sup>28</sup> О шифтерах и индексных символах см. выше, I.1.8.
- <sup>29</sup> См.: *Валлон А.* *От действия к мысли.* М.: ИЛ, 1956. С. 177–231.
- <sup>30</sup> Предложенный нами анализ, пусть и рудиментарный (см. выше, II.1.1.), относится к форме таких означаемых, как «знак», «символ», «признак», «сигнал».
- <sup>31</sup> Строго говоря, изображение следует рассматривать отдельно, ибо оно непосредственно «коммуникативно», а возможно, и значимо.
- <sup>32</sup> См.: *Barthes R.* *A propos de deux ouvrages récents de Cl. Lévi-Strauss: Sociologie et Socio-Logique* // *Information sur les sciences sociales (Unesco).* Vol. I. № 4, dec. 1962. P. 114–122.
- <sup>33</sup> См. ниже, II.4.2.
- <sup>34</sup> Этот вопрос недавно вновь обсуждался Боржо, Брокером и Ломаном; см.: *Ada linguistica,* III.1.27.
- <sup>35</sup> *Hallig R., Wartburg W. von.* *Begriffssystem als Grundlage für die Lexicographie.* Berlin: Akademie Verlag, 1952. 40. XXV. 140 p.
- <sup>36</sup> Библиография работ Трира и Маторе содержится в кн.: *Guiraud P.* *La Sémantique.* P.: P.U.F. P. 70 sq.
- <sup>37</sup> Именно это мы пытались проделать применительно к знаку и символу (см. выше, II.1.1).
- <sup>38</sup> Примеры, приводимые Ж. Муненом, см.: *Mounin G.* *Les analyses sémantiques* // *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée,* mars 1962. № 123.





<sup>39</sup> Вот почему удобно принять разграничение, предложенное А.-Ж. Греймасом: *семантика* — это то, что относится к содержанию, а *семиология* — то, что относится к выражению.

<sup>40</sup> См.: *Frances R. La perception de la musique*. P.: Vrin, 1958. 3-е partie.

<sup>41</sup> См. ниже, III.2.3.

<sup>42</sup> См. ниже, глава III (Система и синтагма).

<sup>43</sup> См. ниже, II.5.2.

<sup>44</sup> См.: *Ortigue R. Le discours et le symbole*. P.: Aubier, 1962.

<sup>45</sup> См. ниже, гл. IV.

<sup>46</sup> *Laplanche J., Leclaire S. L'inconscient* // *Temps Modernes*. № 183, juillet 1963. P. 81 sq.

<sup>47</sup> *Бенвенист Э. Природа языкового знака* // Э. Бенвенист. *Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974. С. 90–96.

<sup>48</sup> *Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях*. М.: ИЛ, 1960.

<sup>49</sup> Ср.: *Moulin G. Communication linguistique humaine et communication non-linguistique animale* // *Temps Modernes*, avril-mai 1960.

<sup>50</sup> Другой пример: дорожный код.

<sup>51</sup> См. ниже, III.3.5.

<sup>52</sup> *Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики*. М.: Прогресс, 1977. С. 112.

<sup>53</sup> Нужно ли напоминать, что уже после Соссюра история также открыла для себя важность синхронических структур? В настоящее время экономика, лингвистика, этнология и история образуют *квадриум* ведущих наук.

<sup>54</sup> *Saussure F.* // *R. Godel. Op. cit.* P. 90.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 166. Соссюр, несомненно, имеет в виду сопоставление знаков не в плане их синтагматической последовательности, а в плане их виртуальных парадигматических возможностей, ассоциативных полей.

<sup>56</sup> *Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики*. С. 155.

<sup>57</sup> *Paradigma*: модель, список флексий слова, взятого в качестве модели, склонение.

<sup>58</sup> *Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений* // *Теория метафоры*. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.

<sup>59</sup> Речь, разумеется, идет о поляризации самого общего характера, поскольку нельзя смешивать метафору и определение (см.: *Якобсон Р. Лингвистика и поэтика* // *Структурализм: «за» и «против»*. М.: Прогресс, 1975. С. 198).

<sup>60</sup> См.: *Воображение знака*. С. 219–226 наст. изд.

<sup>61</sup> «Глоттический», т. е. принадлежащий Языку — в противоположность Речи.

<sup>62</sup> Б. Мандельброт как раз и провел сопоставительный анализ эволюции лингвистики и теории газов с точки зрения прерывности (*Mandelbrot B. Linguistique statistique macroscopique* // *Logique, Langage et Théorie de l'Information*. P.: P.U.F., 1957).

<sup>63</sup> *Ельмслев Л. Прологомены к теории языка*. С. 331.

<sup>64</sup> *Bélevitch V. Langage des machines et langage humain*. P.: Hermann, 1956. P. 91.

<sup>65</sup> Именно в принципе, поскольку особый случай представляют собой различительные единицы, принадлежащие области второго членения; см. ниже.

<sup>66</sup> См. выше, II.1.2.

<sup>67</sup> Проблема синтагматического членения значимых единиц по-новому освещается в гл. IV «Основы общей лингвистики» А. Мартине.

<sup>68</sup> См. выше, II.1.4.

<sup>69</sup> Возможно, что таково обычное положение дел с коннотативными знаками (см. ниже, гл. IV).

<sup>70</sup> Грубо говоря, восклицание (*o!*) представляется на первый взгляд синтагмой, состоящей из одной простой единицы, однако в действительности речь здесь должна быть заново включена в свой контекст: восклицание — это ответ «молчащей» синтагме (см.: Pike K.L. *Language in Relation to a Unified Theorie of the Structure of Human Behaviour*. Glendale, 1951).

<sup>71</sup> Saussure F. // R. Godel. Op. cit. P. 90.

<sup>72</sup> Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях. М.: ИЛ, 1960.

<sup>73</sup> Saussure F. // R. Godel. Op. cit. P. 55.

<sup>74</sup> Ibid., p. 196.

<sup>75</sup> См. аналитическое разложение фонем на субфонемы, предложенное А. Фреем, выше, II.1.2.

<sup>76</sup> Это явление вполне понятно на уровне словаря (одноязычного): словарь, как кажется, дает позитивное определение того или иного слова; однако, поскольку это определение само состоит из слов, в свою очередь требующих объяснения, позитивность отодвигается все дальше и дальше (см.: Laplanche J., Leclaire S. Op. cit.).

<sup>77</sup> Кантино Ж.П. Сигнификативные оппозиции // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. С. 61–94.

<sup>78</sup> Все оппозиции, приводимые Кантино, имеют бинарный характер.

<sup>79</sup> В то же время это и привативная оппозиция.

<sup>80</sup> Принцип языковой экономии требует наличия устойчивого отношения между количеством передаваемой информации и энергией (временем), необходимой для этой передачи (Martinet A. *Travaux de l'Institut de linguistique*. I. P. 11).

<sup>81</sup> Соссюр Ц. де. Курс-общей лингвистики. С. 119.

<sup>82</sup> Frei H. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, XI. P. 35.

<sup>83</sup> Destouches. *Logistique*. P. 73.

<sup>84</sup> Lévi-Strauss Cl. Introduction a l'oeuvre de M. Mauss // M. Mauss. *Sociologie et Anthropologie*. P.: P.U.F., 1950, L, note.

<sup>85</sup> См.: Нулевая степень письма.

<sup>86</sup> В оппозиции *коть/кобыла* общий элемент относится к плану означаемого.

<sup>87</sup> Кантино не стал рассматривать *градуальные оппозиции*, выделенные Трубецким (в немецком: *и/о* и *ü/ö*).

<sup>88</sup> См.: Barthes R. *Système de la Mode*. P.: Seuil, 1967.

<sup>89</sup> Мы не станем касаться здесь вопроса о порядке терминов в парадигме; для Соссюра этот порядок безразличен, для Якобсона, напротив, номинатив, или нулевой падеж, является исходным падежом склонения (Якобсон Р. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание // Новое в лингвистике. Вып. 3. М.: ИЛ, 1963. С. 97). Этот вопрос может приобрести особую важность в том случае, если предметом изучения окажется, к примеру, метафора как парадигма означающих и потребуются решить, является ли первичным один из членов метафорического ряда (см.: Barthes R. *La métaphore de l'oeil* // R. Barthes. *Essais critiques*. P.: Seuil, 1964).

<sup>90</sup> Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. С. 158.

<sup>91</sup> См.: Якобсон Р., Фант Г.М., Холле М. Введение в анализ речи // Новое в лингвистике. Вып. 2. М.: ИЛ, 1962.



<sup>92</sup> Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях. М.: ИЛ. С. 102.

<sup>93</sup> Наиболее рудиментарные ощущения, такие как обоняние и вкус, сохраняют «аналогический» характер. См.: *Bélévitch V. Langages des machines et langage humaine*. P. 74–75.

<sup>94</sup> *Dubois G. Unité sémantique complexe et neutralisation // Cahiers de Lexicologie*. 1. 1959.

<sup>95</sup> Разумеется, журнал мод осуществляет нейтрализацию с помощью *дискурса*; нейтрализация в конечном счете заключается в переходе от исключающей дизъюнкции типа AUT (фуфайка или же свитер) к неисключающей дизъюнкции типа VEL (фуфайка или свитер — это неважно).

<sup>96</sup> *Cahiers Ferdinand de Saussure*. IX. P. 41–46.

<sup>97</sup> См.: Структурализм как деятельность. С. 227–236 наст. изд.

<sup>98</sup> Мартине А. Основы общей лингвистики. С. 395.





# ВВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

## Introduction à l'analyse structurale des récits

Перевод Г.К. Косикова

Не перечислить всех существующих на свете повествований. Прежде всего изумляет само многообразие повествовательных жанров, которые, в свою очередь, способны воплощаться в самых различных субстанциях, так, словно для человека годится любой материал и он готов верить ему свои истории: повествовать можно на естественном языке, как письменном, так и устном, можно повествовать при помощи движущихся или неподвижных изображений, можно прибегнуть для этого к языку жестов, а можно и синтезировать все эти субстанции; повествует миф, легенда, басня, сказка, новелла, эпопея, история, трагедия, драма, комедия, пантомима, живописное полотно (вспомним св. Урсалу Карпаччо), витраж, кинематограф, комикс, газетная хроника, бытовой разговор. Более того, рассказывание — в почти необозримом разнообразии своих форм — существует повсюду, во все времена, в любом обществе; рассказывать начали вместе с началом самой человеческой истории; нет, никогда и нигде не было народа, который не умел бы рассказывать; все классы, любые социальные группы создают свои собственные повествования, и нередко случается так, что люди различной, если не сказать противоположной, культуры совместно внимают одним и тем же рассказам<sup>1</sup>: повествование пренебрегает разницей между высокой и посредственной литературой; преодолевая национальные, исторические и культурные барьеры, оно присутствует в мире, как сама жизнь.

<sup>12</sup> Барт Р.



Значит ли подобная универсальность повествования, что оно не представляет для нас никакого интереса? Настолько ли всеобъемлюще это явление, что мы не можем сказать о нем ничего определенного и вынуждены смиренно описывать некоторые сугубо частные его разновидности, как это нередко случается у историков литературы? Однако каким образом можно выделить сами эти разновидности, как обосновать наше право на их разграничение и идентификацию? Как отличить роман от новеллы, сказку от мифа, драму от трагедии (а ведь такие попытки предпринимались множество раз), не обращая при этом к некоторой общей для них модели? Любое суждение даже относительно самой случайной или исторически ограниченной повествовательной формы уже предполагает наличие такой модели. Вот почему вполне естественно, что, начиная с Аристотеля, исследователи не только не отказывались от изучения повествовательного текста под тем предлогом, что дело идет об универсальном явлении, но, наоборот, периодически возвращались к проблеме повествовательной формы; не менее естественно и то, что для нарождающегося структурализма эта форма представляет первостепенный интерес: ведь во всех случаях речь для него идет о том, чтобы охватить бесконечное число конкретных высказываний путем описания того «языка», из которого они вышли и который позволяет их породить. Сталкиваясь с бесконечным множеством повествовательных текстов и с разнообразными подходами к ним (историческим, психологическим, социологическим, этнологическим, эстетическим и т. п.), исследователь находится примерно в том же положении, в каком оказался Соссюр перед лицом многоформности речевой деятельности, когда из кажущейся анархии речевых сообщений он попытался выделить принцип их классификации и основу для их описания. Если же остаться в пределах современной эпохи, то можно отметить, что русские формалисты, Пропп и Леви-Стросс помогли нам сформулировать следующую дилемму: либо повествовательный текст есть не что иное,

как простой пересказ событий, и говорить о нем следует, прибегая к таким категориям, как «искусство», «талант» или «гений» рассказчика (автора), которые являются мифологизированными воплощениями случайности<sup>2</sup>; либо такой текст обладает структурой, 5  
свойственной и любым другим текстам и поддающейся анализу, — пусть даже обнаружение этой структуры и требует большого терпения; дело в том, что даже между сложнейшим проявлением случайности и простейшей формой комбинаторики лежит пропасть; на 10  
свете нет человека, который сумел бы построить (породить) то или иное повествование без опоры на имплицитную систему исходных единиц и правил их соединения.

Где же следует искать структуру повествовательного текста? В самих текстах, разумеется. Но во *всех* 15  
*ли* текстах? Есть много исследователей, которые, допуская самую мысль о существовании повествовательной структуры, тем не менее не могут смириться с необходимостью строить литературный анализ по 20  
иной модели, нежели модель экспериментальных наук; они упорно требуют применения в нарративном анализе сугубо индуктивного метода, хотят изучить сначала повествовательную структуру отдельных жанров, эпох и обществ и лишь затем перейти к построению 25  
обобщающей модели. Эта позиция, позиция здравого смысла, утопична. Даже лингвистике, изучающей всего-навсего около трех тысяч языков, не удается достигнуть подобной цели; вот почему лингвистика весьма разумно перестроилась в дедуктивную науку; 30  
именно с того времени она по-настоящему оформилась и пошла вперед семимильными шагами, получив возможность предсказывать еще не открытые факты<sup>3</sup>.  
Что же сказать о нарративный анализе, который имеет дело с миллионами повествовательных текстов? С 35  
моей силою вещей он призван использовать дедуктивные процедуры; он обязан сначала создать предварительную модель описания (которую американские лингвисты называют «теорией»), а затем понемногу двигаться от нее вниз к конкретным разновидностям 40  
12\*





повествовательных текстов, которые частично реализуют эту модель, а частично отклоняются от нее; лишь в плане этих совпадений и отклонений, обладая единым инструментом описания, нарративный анализ сможет охватить все множество этих текстов, их историческое, географическое и культурное разнообразие<sup>4</sup>.

Итак, чтобы описать и классифицировать все бесконечное множество повествовательных текстов, нужна «теория» (в том прагматическом смысле слова, о котором только шла речь), и первоочередная задача должна состоять в том, чтобы наметить и очертить ее контуры<sup>5</sup>. При этом разработка такой теории может быть в значительной степени облегчена, если с самого начала взять за образец ту модель, у которой эта теория позаимствовала свои основные понятия и принципы. На нынешнем этапе исследований представляется разумным<sup>6</sup> положить в основу структурного анализа повествовательных текстов модель самой лингвистики.

## 1. Язык повествовательных текстов

### 1. За пределами предложения.

Известно, что лингвистический анализ ограничивается пределами изолированного предложения: предложение — вот та максимальная единица, которой лингвистика считает себя вправе заниматься; действительно, если предложение представляет собой своего рода упорядоченность, а не простую последовательность элементов — и потому несводимо к сумме составляющих его слов, — образуя самостоятельную единицу, то всякое развернутое высказывание, напротив, есть всего лишь последовательность составляющих его предложений; однако с точки зрения лингвистики в дискурсе нет ничего такого, чего не было бы в отдельном предложении. «Предложение, — говорит Мартине, — является наименьшим отрезком речи, адекватно и полностью воплощающим ее свойства»<sup>7</sup>. Итак, лингвистика не может найти для себя объекта большей протяженности, нежели предложе-

ние, ибо за пределами предложения существуют лишь другие такие же предложения: после того как ботаник описал отдельный цветок, ему нет надобности описывать весь букет.

Вместе с тем очевидно, что сам дискурс (как совокупность предложений) определенным образом организован и предстает в качестве сообщения, построенного по правилам языка более высокого порядка, нежели тот, который изучают лингвисты<sup>8</sup>: дискурс располагает собственным набором единиц, собственными правилами, собственной «грамматикой»; находясь по ту сторону предложения (хотя и состоя исключительно из предложений), дискурс, естественно, должен быть объектом некоей другой лингвистики. В течение весьма долгого времени эта лингвистика дискурса носила славное имя Риторики; однако в результате различных исторических превратностей риторика отошла к области изящной словесности, а последняя вообще обособилась от языковых исследований; вот почему не так давно пришлось поставить проблему заново; новая лингвистика дискурса пока еще не получила развития, однако сами лингвисты по меньшей мере постулируют необходимость ее существования<sup>9</sup>. Этот факт симптоматичен: хотя дискурс и представляет собой автономный объект, он тем не менее должен изучаться на базе лингвистики; и если нужно выдвинуть рабочую гипотезу, касающуюся анализа, который ставит перед собой громадные задачи и имеет дело с необозримым материалом, то самым разумным будет предположить, что дискурс и предложение гомологичны друг другу в той мере, в какой все семиотические системы, независимо от их субстанции и протяженности, подчиняются одной и той же формальной организации: с этой точки зрения дискурс есть не что иное, как одно большое предложение (составными единицами которого отнюдь не обязательно являются сами предложения), а предложение, даже с учетом его специфических свойств, — это небольшой дискурс. Эта гипотеза хорошо согласуется с рядом положений, выдвинутых современной антрополо-





гией: Якобсон и Леви-Стросс показали, что человека можно определить через его способность создавать разного рода вторичные системы, «демультипликаторы» (например, орудия, служащие созданию новых орудий, или двойное членение в языке, или запрет на инцест, позволяющий семьям «роиться»), а советский лингвист Вяч.Вс. Иванов полагает, что искусственные языки могли возникнуть лишь вслед за естественным языком: естественный язык способствует выработке различных искусственных языков в той мере, в какой человек испытывает потребность в использовании целого набора знаковых систем. Итак, правомерно предположить, что между предложением и дискурсом существуют «вторичные» отношения, которые — принимая во внимание их сугубо формальный характер — мы назовем гомологическими отношениями.

Очевидно, что язык повествовательных текстов представляет собой лишь одну из идиоматических разновидностей, которые изучает лингвистика дискурса<sup>10</sup>, и потому подпадает под действие нашей гомологической гипотезы: со структурной точки зрения всякий повествовательный текст строится по модели предложения, хотя и не может быть сведен к сумме предложений: любой рассказ — это большое предложение, а повествовательное предложение — это в известном смысле наметка небольшого рассказа. В самом деле, в повествовательном тексте можно обнаружить присутствие всех основных глагольных категорий (как бы укрупненных и преобразованных в соответствии с его требованиями), а именно: глагольные времена, виды, наклонения, лица (правда, эти категории располагают здесь особыми, нередко весьма сложными означающими); более того, сами «субъекты» и их предикаты в повествовательных текстах также подчиняются законам фразовой структуры; Греймас<sup>11</sup>, создавший типологическую схему актантов, показал, что между множеством персонажей повествовательной литературы можно выявить те же простейшие отношения, которые обнаруживаются и при грамматическом анализе фразы. Выдвигаемый здесь

принцип гомологии имеет не только эвристическую ценность: он предполагает своего рода тождественность языка и литературы (несмотря на то, что литература является привилегированным способом передачи повествовательных сообщений), ныне уже невозможно считать литературу таким искусством, которое, используя язык в качестве простого инструмента для выражения известной мысли, чувства или эстетического ощущения, утрачивает к нему всякий интерес: язык повсюду шествует рядом с дискурсом, протягивая ему зеркало, в котором отражается его структура: не является ли литература, и прежде всего литература современная, таким языком, который говорит о самих условиях существования языка?<sup>12</sup>

## 2. Смысловые уровни.

Именно лингвистика с самого начала способна дать структурному анализу повествовательных текстов то основополагающее понятие, которое позволяет объяснить само существо всякой знаковой системы — ее организацию; кроме того, оно объясняет, почему повествовательный текст не является простой суммой предложений, и позволяет классифицировать громадное множество элементов, участвующих в его композиции. Это понятие — *уровень описания*<sup>13</sup>.

Известно, что с лингвистической точки зрения предложение может быть описано на нескольких уровнях (фонетическом, фонологическом, грамматическом, контекстуальном); эти уровни связывают отношения иерархического подчинения; хотя все они обладают своим собственным набором единиц и собственными правилами их сочетания, что и позволяет описывать их раздельно, ни один из этих уровней не способен самостоятельно порождать значения: любая единица, принадлежащая известному уровню, получает смысл только тогда, когда входит в состав единицы высшего уровня: так, хотя отдельно взятая фонема поддается исчерпывающему описанию, сама по себе она ничего не значит; она получает значение лишь в том случае, если становится составной частью слова, а слово, в свою очередь, должно стать компонен-





том предложения<sup>14</sup>. Теория уровней (как ее изложил Бенвенист) предполагает два типа отношений между элементами — дистрибутивные (когда отношения устанавливаются между элементами одного уровня) и интегративные (когда отношения устанавливаются между элементами разных уровней). Из сказанного следует, что дистрибутивные отношения сами по себе еще не способны передать смысл. Следовательно, в целях структурного анализа необходимо сначала выделить несколько планов описания и подчинить их иерархической (интегративной) перспективе.

Уровни суть операции<sup>15</sup>. Поэтому вполне естественно, что по мере своего развития лингвистика стремится увеличить их число. Анализ дискурса пока что имеет дело лишь с простейшими уровнями. Риторика, на свой лад, выделяла в дискурсе по меньшей мере два плана описания — *dispositio* и *elocutio*<sup>16\*</sup>.

В наши дни Леви-Стросс, исследовав структуру мифа, показал, что конструктивные единицы мифологического дискурса (мифемы) обретают значение лишь за счет того, что группируются в пучки, а эти пучки, в свою очередь, комбинируются между собой<sup>17</sup>. Ц. Тодоров — вслед за русскими формалистами — предлагает изучать два крупных уровня, поддающихся внутреннему членению, — рассказываемую *историю* (предмет повествования), включающую логику поступков персонажей и «синтаксические» связи между ними, и повествующий *дискурс*, предполагающий наличие повествовательных времен, видов и наклонений<sup>18</sup>. Можно выделить разное число уровней в произведении и дать им различные определения, однако несомненно, что любой повествовательный текст представляет собой иерархию таких уровней. Понять какое-либо повествование — значит не только проследить, как развертывается его сюжет, это значит так-

\* *Dispositio* (лат.) — «расположение»; в античной риторике учение о расположении делило речь на вступление, изложение, разработку и заключение; *elocutio* (лат.) — «словесное выражение» — центральная часть риторики, содержанием которой были отбор слов, их сочетание и фигуры речи. — *Прим. перев.*



же спроецировать горизонтальные связи, образующие повествовательную «нить», на имплицитно существующую вертикальную ось. Чтение (слушание) рассказа — это не только движение от предыдущего слова к последующему, это также переход от одного уровня к другому. Поясним нашу мысль примером: в «Похищенном письме» Э. По с большой пронизательностью проанализировал причины неудачи, которая постигла префекта полиции, не сумевшего найти письмо; принятые им меры, говорит Э. По, были превосходны «в сфере его специальности»: и вправду, префект обшарил все без исключения уголки; на уровне «обыска» он исчерпал все свои возможности; однако, чтобы найти письмо, не замеченное именно потому, что оно хранилось в самом заметном месте, нужно было перейти на другой уровень, сменить точку зрения сыщика на точку зрения похитителя. Сходным образом самый исчерпывающий «обыск» повествовательных отношений на горизонтальных уровнях может ничего не дать; чтобы привести к желаемому результату, он должен быть еще и «вертикальным»: смысл находится не в «конце» рассказа, он пронизывает его насквозь; этот смысл находится на виду, как и *похищенное письмо*, однако он ускользает всякий раз, когда его ищут в какой-то одной плоскости.

Потребуется еще немало усилий, прежде чем мы сможем с уверенностью выделить все уровни повествовательного текста. Предлагаемая здесь уровневая схема имеет предварительный характер, и ее роль является едва ли не сугубо дидактической; она позволяет сформулировать и сгруппировать ряд проблем, не приходя, как кажется, в противоречие с уже проделанными исследованиями<sup>19</sup>. Мы предлагаем различать в повествовательном произведении три уровня описания: уровень «*функций*» (в том смысле, какой это слово имеет у Проппа и у Бремона); уровень «*действий*» (в смысле Греймаса, когда он говорит о персонажах как об актантах) и уровень «*повествования*» (который в целом совпадает с уровнем повествовательного дискурса у Тодорова).





Напомним, что три этих уровня связаны между собой отношением последовательной интеграции: отдельная функция обретает смысл лишь постольку, поскольку входит в общий круг действий данного ак-  
5 танта, а эти действия, в свою очередь, получают окончательный смысл лишь тогда, когда кто-то о них рассказывает, когда они становятся объектом повествовательного дискурса, обладающего собственным кодом.

## II. Функции

### 1. Определение единиц.

Поскольку любая система представляет собой  
15 комбинацию единиц, входящих в известные классы, необходимо в первую очередь расчленив повествовательный текст и выделить такие сегменты повествовательного дискурса, которые можно распределить по небольшому числу классов; короче, нужно  
20 определить минимальные повествовательные единицы.

В свете предложенной здесь интегративной концепции анализ не может ограничиться сугубо дистрибутивным определением, единиц — критерием выделения с самого начала должен стать их смысл; так,  
25 именно благодаря своему функциональному характеру некоторые сегменты сюжета оказываются структурными единицами: отсюда и само название «функция», которое с самого начала стали применять для их обозначения. Со времен русских формалистов<sup>20</sup>  
30 единицей принято считать любой сюжетный элемент, связанный с другими элементами отношением корреляции. В каждой функции — и в этом ее сущность — словно бы таится некое семя, и это семя позволяет оплодотворить повествование новым элементом, со-  
35 зревающим позже — либо на том же самом, либо на ином уровне; когда в «Простом сердце» Флобер вскользь замечает, что у дочерей супрефекта, назначенного в Пон-л'Эвек, был попугай, то он делает это потому, что в дальнейшем этот попугай сыграет боль-  
40 шую роль в жизни Фелисите; таким образом, ука-

занная деталь (независимо от способа ее языкового обозначения) представляет собой функцию, то есть повествовательную единицу.

Все ли в повествовательном тексте имеет функциональный характер? Все ли (вплоть до мельчайших деталей) имеет значение? Можно ли без остатка расчленить рассказ на функциональные единицы? Вскоре мы убедимся, что существует несколько типов функций, поскольку существует несколько типов корреляции между ними. Однако в любом случае ничего, кроме функций, в повествовательном тексте быть не может: хотя и в различной степени, но в нем значимо все.

Эта значимость — не результат повествовательного мастерства рассказчика, но продукт структурной организации текста: если развертывающийся дискурс выделяет какую-либо деталь, значит, эта деталь поддается выделению: даже когда такая деталь кажется совершенно бессмысленной и не поддается никакой функционализации, она в конечном счете становится воплощением идеи абсурдности или бесполезности; одно из двух: либо все в тексте имеет значение, либо его не имеет ничто. Иными словами, искусство не знает шума<sup>21</sup> (в том смысле, в каком это слово употребляют в теории информации): оно реализует принцип системности в его чистом виде; в произведении искусства нет лишних элементов<sup>22</sup>, хотя нить, связывающая сюжетную единицу с другими единицами, может оказаться очень длинной, тонкой или непрочной<sup>23</sup>.

С лингвистической точки зрения функция, очевидно, представляет собой единицу плана содержания: высказывание становится функциональной единицей<sup>24</sup> благодаря тому, «о чем оно сообщает», а не благодаря способу сообщения.

Такое означаемое может иметь самые разные, иногда весьма сложные означающие: так, фраза (из «Голдфингера») «Джеймс Бонд увидел человека лет пятидесяти» содержит информацию относительно двух функций с разным значением: с одной стороны, возраст персонажа входит в его портрет (этот портрет весьма важен для понимания дальнейшей истории,





но в данный момент его «полезность» не вполне ясна и обнаружится позже); с другой стороны, непосредственным означаемым в приведенной фразе является тот факт, что Бонд незнаком со своим будущим собеседником: это значит, что указанная единица создает очень сильную корреляцию (возникновение угрозы и необходимость ее обнаружения). Итак, чтобы выделить первичные повествовательные единицы, нужно все время помнить об их функциональной природе и заранее допустить, что они вовсе не обязательно должны совпадать с традиционными частями повествовательного дискурса (действиями, сценами, абзацами, диалогами, внутренними монологами и т. п.) и еще в меньшей степени — с «психологическими» категориями (типы поведения, эмоциональные состояния, замыслы, мотивы и мотивировки персонажей).

Равным образом повествовательные единицы субстанциально не зависят и от единиц лингвистических, ибо, хотя повествовательные тексты нередко и прибегают к естественному языку как к материалу, их собственный язык не совпадает с естественным; точнее, такое совпадение возможно, но оно имеет окказиональный, а не систематический характер. Функцию можно обозначить как при помощи единицы, превосходящей по размерам предложение (такой единицей может служить группа предложений различной величины и даже все произведение в целом), так и при помощи единицы, меньшей, чем предложение (синтагма, слово и даже отдельные литературные элементы внутри слова<sup>25</sup>); к примеру, если мы читаем, что, когда Джеймс Бонд дежурил в помещении секретной службы, в его кабинете зазвонил телефон и «Бонд поднял одну из четырех трубок», то здесь монема «четыре» сама по себе представляет целостную функциональную единицу: она вызывает представление о высоком уровне развития бюрократической техники, необходимое для понимания сюжета; дело в том, что в данном случае в роли повествовательной единицы выступает не лингвистическая единица как таковая (слово), а лишь ее коннотативный смысл (с лингвистической

точки зрения слово *четыре* всегда обозначает нечто большее, нежели простое понятие «*четыре*»); вот почему некоторые повествовательные единицы, входя в состав предложения, в то же время продолжают оставаться единицами дискурса: это значит, что такие единицы находятся не за пределами предложения, компонентами которого они продолжают оставаться, но за пределами денотативного уровня языка, а этот уровень, как и отдельное предложение, продолжает оставаться в ведении лингвистики в собственном смысле слова.

## 2. Классы единиц.

Эти функциональные единицы необходимо распределить по небольшому числу формальных классов. Стремясь выделить эти уровни, не прибегая к субстанции содержания (например, к психологической субстанции), мы должны будем вновь обратиться к различным смысловым уровням; некоторые единицы коррелируют с единицами того же самого уровня; напротив, для понимания других необходимо перейти на иной уровень. Поэтому с самого начала можно выделить два больших класса функций — дистрибутивные и интегративные. Первые соответствуют функциям Проппа, которые, в частности, позаимствовал у него Бремон; однако мы рассмотрим эти функции гораздо более подробно, нежели названные авторы, и именно за ними закрепим само понятие «*функция*» (не забывая при этом, что все остальные единицы также имеют функциональный характер); классический анализ дистрибутивных единиц был дан Томашевским: так, покупка револьвера имеет в качестве коррелята момент, когда из него выстрелят (а если персонаж не стреляет, то это превращается в знак его слабости и т. п.); снятие телефонной трубки коррелирует с моментом, когда ее положат на место; появление попу- гая в комнате Фелисите коррелирует с эпизодом набивки чучела, со сценами поклонения ему и т. п. Второй крупный класс единиц, имеющий интегративную природу, состоит из «*индексов*» (в самом широком смысле этого слова<sup>26</sup>); когда единица отсылает не к следующей за ней и ее дополняющей единице, а к более или





менее определенному представлению, необходимому для раскрытия сюжетного смысла; таковы характерологические признаки персонажей, информация об их отличительных чертах, об «атмосфере» действия и т. п.; в этом случае единицу и ее коррелят связывает уже не дистрибутивное, а интегративное отношение (нередко сразу несколько индексов отсылают к одному и тому же означаемому, и порядок их появления в тексте не всегда существен); чтобы понять, «чему служат» тот или иной индекс, необходимо перейти на более высокий уровень — на уровень действий или уровня повествования, — ибо значение индекса раскрывается только там. К примеру, мощь административной машины, стоящей за спиной Бонда, на которую указывает количество телефонных аппаратов в его кабинете, не оказывает никакого влияния на последовательность событий, в которые Бонд включился, согласившись на переговоры; она обретает смысл лишь на уровне общей типологии актантов (Бонд стоит на стороне существующего порядка). Благодаря как бы вертикальной природе своих отношений индексы являются самыми настоящими семантическими единицами, ибо в противоположность «функциям» в точном смысле слова они отсылают не к «операции», а к означаемому. Корреляты индексов всегда располагаются «выше», чем они сами; иногда даже они остаются виртуальными, не входя в какую бы то ни было эксплицитную синтагму («характер» персонажа можно прямо ни разу не назвать, но все время указывать на него); это парадигматическая корреляция; напротив, корреляты «функций» всегда располагаются где-то дальше, чем они сами; это — синтагматическая корреляция<sup>27</sup>. *Функции* и *Индексы* соответствуют еще одной классической дихотомии. *Функции* предполагают наличие метонимических, а *Индексы* — метафорических отношений; первые охватывают функциональный класс, определяемый понятием «делать», а вторые — понятием «быть»<sup>28</sup>.

Выделение двух больших классов единиц, *Функций* и *Индексов*, сразу же делает возможной определен-

ную классификацию повествовательных текстов. Часть из них обладает высокой степенью функциональности (таковы народные сказки), в других же (таковы «психологические» романы), напротив, сильна роль индексов; между этими двумя полюсами располагается целый ряд промежуточных форм, характеризующихся прежде всего их исторической, социальной или жанровой принадлежностью. Однако это не все: внутри каждого из указанных классов можно сразу же выделить два подкласса повествовательных единиц. Что касается класса Функций, то не все входящие в него единицы одинаково «важны»; часть из них играет в тексте (или в одном из его фрагментов) роль самых настоящих шарниров; другие же лишь «заполняют» повествовательное пространство, разделяющее функции-шарниры: назовем первые *кардинальными* (или *ядерными*) функциями, а вторые — *функциями-катализаторами*, ибо они имеют вспомогательный характер. Функция является кардинальной, когда соответствующий поступок открывает (поддерживает или закрывает) некую альтернативную возможность, имеющую значение для дальнейшего хода действия, короче, когда она либо создает, либо разрешает ситуативную неопределенность; так, если в некоторой сюжетной ситуации *раздается телефонный звонок*, то одинаково вероятно, что трубку поднимут и что ее не поднимут; в зависимости от этого действие станет развиваться по-разному. Вместе с тем между двумя кардинальными функциями всегда можно поместить различные вспомогательные детали; об-  
растая этими деталями, ядро тем не менее не утрачивает своей альтернативной природы: пространство, отделяющее фразу «зазвонил телефон» от фразы «Бонд взял трубку», может быть заполнено множеством предметных подробностей и описаний, например: «Бонд подошел к столу, снял трубку, положил сигарету в пепельницу» и т. п. Такие катализаторы сохраняют свою функциональность в той мере, в какой они коррелируют с ядром; однако это — ослабленная, паразитарная и одномерная функциональ-





ность, ибо она имеет сугубо хронологическую природу (катализаторы описывают то, что разделяет два сюжетных узла); напротив, функциональная связь между кардинальными функциями двумерна: она является и хронологической, и логической одновременно; катализаторы отмечают только временную последовательность событий, а кардинальные функции — еще и их логическое следование друг за другом. В самом деле, есть все основания считать, что механизм сюжета приходит в движение именно за счет смешения временной последовательности и логического следования фактов, когда то, что случается *после* некоторого события, начинает восприниматься как случившееся *вследствие* него; в таком случае можно предположить, что сюжетные тексты возникают в результате систематически допускаемой логической ошибки, обнаруженной еще средневековыми схоластами и воплощенной в формуле *post hoc, ergo propter hoc\**; эта формула могла бы стать девизом самой Судьбы, заговорившей на «языке» повествовательных текстов; именно сюжетный каркас, образованный кардинальными функциями, позволяет «растворить» логику событий в их хронологии. На первый взгляд эти функции могут показаться совершенно неприметными; однако их сущность состоит вовсе не в их внешней эффективности (предполагающей значительность, весомость, необычность или, скажем, мужественность изображаемых поступков), но в том элементе непредвиденности, который они в себе несут: кардинальные функции — это моменты риска в повествовании; зато катализаторы, заполняющие пространство между этими альтернативными точками, «диспетчерскими пунктами» в тексте, создают своего рода зоны безопасности, спокойствия, передышки; впрочем, у этих «передышек» тоже есть своя роль: напомним, что в сюжетном отношении функциональность катализатора может быть очень слабой, но отнюдь не нулевой: даже если бы катализатор оказался полностью из-

\* После этого, значит, вследствие этого (лат.). — Прим. перев.



быточен (по отношению к своему ядру), он все равно остался бы частью повествовательного сообщения; но катализаторы не бывают избыточными: любая деталь, которая на первый взгляд может показаться эксплетивной, на самом деле играет свою, особую роль в повествовании — ускоряет его, замедляет, отбрасывает назад, резюмирует или предвосхищает сюжетное развитие, а иногда — обманывает читательское ожидание<sup>29</sup>; в той мере, в какой любая деталь, выделенная в тексте, воспринимается как подлежащая выделению, катализаторы постоянно поддерживают семантическое напряжение повествовательного дискурса, они словно все время говорят: здесь есть смысл, сейчас он проявится; отсюда следует, что, при всех возможных условиях, постоянной функцией катализаторов является их фатическая (если воспользоваться термином Якобсона) функция\*, позволяющая поддерживать контакт между повествователем и его адресатом. Скажем так: невозможно устранить ни одной кардинальной функции, не нарушив при этом сюжета; равным образом невозможно устранить ни одного катализатора, не нарушив при этом повествовательного дискурса.

Что касается второго, интегративного, класса повествовательных единиц (Индексы), то их особая особенность состоит в появлении коррелятов только на уровне персонажей или же на уровне повествования; эти единицы, таким образом, представляют собой первый член *параметрического* отношения<sup>30</sup>, его второй, имплицитный, член отличается недискретностью и экстенсивностью по отношению к определенному эпизоду, персонажу или даже произведению в целом; тем не менее в классе Индексов можно выделить *индексы* в точном смысле слова (они помогают раскрыть характер персонажа, его эмоциональное состояние, обрисовать атмосферу, в которой разворачивается дей-

\* Фатическая функция — языковая функция, цель которой начать и поддерживать коммуникацию («Алло! Вы меня слушаете?»). См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 201. — *Прим. перев.*

13 Барт Р.



ствие [например, атмосферу подозрительности], передать умонастроение) и наряду с ними *информативные индексы*, позволяющие идентифицировать людей и события во времени и пространстве. К примеру, упоминание о том, что через открытое окно в кабинете Бонда была видна луна, мелькавшая между двумя тяжелыми тучами, служит признаком летней грозовой ночи, а погода, в свою очередь, как бы указывает на ту мрачную и тревожную атмосферу, в которой должны развернуться пока неизвестные нам события. Таким образом, означаемые индексов имеют имплицитный характер; напротив, означаемые информантов эксплицитны; по крайней мере так обстоит дело на сюжетном уровне, где в роли означаемых выступают совершенно определенные, непосредственно значимые детали. Индексы требуют расшифровки: читатель должен приложить усилия, чтобы научиться понимать известный характер, известную обстановку; что касается информантов, то они несут вполне готовые сведения; подобно катализаторам, они обладают ослабленной, но отнюдь не нулевой, функциональностью; сколь бы незначительной ни была их роль в сюжете, информанты (например, точное указание возраста персонажа) позволяют создать иллюзию подлинности происходящего, укоренить вымысел в действительности: информанты — это операторы, придающие рассказу реалистичность, и в этом смысле они обладают неоспоримой функциональностью — но только не на сюжетном, а на повествовательном уровне<sup>31</sup>.

30 Ядерные функции и катализаторы, индексы и информанты (повторяем, дело не в их названии) — таковы, очевидно, основные классы, по которым можно предварительно распределить все функциональные единицы. Эта классификация нуждается в двух  
35 дополнительных уточнениях. Во-первых, одна и та же единица может одновременно принадлежать к двум различным классам: так, выпить порцию виски (в холле аэропорта) — это действие, способное служить катализатором по отношению к кардинальной функции *ждать*, но в то же время это признак определен-

ной атмосферы (примета современности, указание на то, что персонаж расслабился, предался воспоминаниям и т. п.); иными словами, некоторые единицы могут быть смешанными. По ходу действия возможна самая настоящая игра таких единиц: в романе «Голд-фингер» Бонд, чтобы обыскать номер своего противника, получает от нанявшего его человека отмычку: это функция (кардинальная) в чистом виде; в фильме же деталь изменена: Бонд шутя забирает связку ключей у горничной, и та не протестует: эта деталь не только функциональна, но и играет роль индекса, указывая на характер героя (свобода в обращении и успех у женщин). Во-вторых, следует заметить, что все четыре класса, о которых только что шла речь, поддаются и иной, более близкой к лингвистической, группировке (мы еще вернемся к этому вопросу). В самом деле, катализаторы, индексы и информанты имеют одну общую черту: они служат *развертыванию* ядра; ядерные же функции, как мы покажем чуть ниже, образуют конечную совокупность из небольшого числа членов, логически связанных между собой, необходимых и достаточных; это своего рода каркас, и остальные единицы лишь заполняют его путем принципиально неограниченной конкретизации ядерных образований; известно, что то же самое имеет место во фразе, составленной из простых предложений, которые можно до бесконечности распространять путем различных удвоений, вставок, дополнений и т. п.: подобно фразе, повествовательный текст поддается неограниченной катализации. Малларме придавал столь большое значение данному типу структурной организации текста, что даже положил его в основу своего стихотворения «Бросок игральные кости...» с его «узлами» и «наростами», «ключевыми словами» и «словами-кружевами»; это стихотворение может служить символом любого повествовательного текста — и любого языкового построения.

### 3. Функциональный синтаксис.

Каким образом, в соответствии с какой «грамматикой» все эти разнообразные единицы соединяются 40  
13\*





друг с другом, образуя повествовательные синтагмы? Каковы правила функциональной комбинаторики? Что касается индексов и информантов, то они сочетаются между собой совершенно свободно: так, на-  
 5 пример, обстоит дело в портрете, где вполне могут соседствовать черты характера персонажа и указания на его гражданское состояние; катализаторы же связаны с ядерными функциями отношением простой импликации: наличие катализатора с неизбежностью  
 10 предполагает существование кардинальной функции, от которой этот катализатор зависит, но не наоборот. Что же до самих кардинальных функций, то они связаны между собой отношением солидарности: наличие функции предполагает наличие другой функ-  
 15 ции того же типа — и наоборот. На отношении солидарности необходимо остановиться подробнее, потому что именно оно создает самый каркас повествовательного текста (катализаторы, индексы и ин-  
 20 форманты можно удалить из произведения, а ядерные функции — нельзя), а также потому, что именно это отношение представляет основной интерес для исследователей, изучающих структуру повествовательного текста.

Мы уже отмечали, что сама структура повествовательного текста предполагает смешение временной последовательности и причинного следования событий, хронологии и логики. Именно эта двойственность порождает главную проблему, связанную с повествовательным синтаксисом. Не скрывается ли за хронологическим развертыванием сюжета некая ахронная логика его построения? Еще недавно исследователи расхо-  
 30 дились в решении этого вопроса. Пропп, проложивший, как известно, дорогу современным работам по сюжетосложению, был решительно убежден в невозможности редуцировать временную по-  
 35 следовательность событий: их хронологические связи представлялись Проппу неоспоримой реальностью, и потому он считал необходимым укоренить сказочный сюжет во временном континууме. Однако даже  
 40 сам Аристотель, противопоставляя трагедию (кото-

рую он определял через единство ее действия) истории (в которой он видел единство времени, но не единство действия), отдавал пальму первенства сюжетной логике, а не хронологии<sup>32</sup>. Так же поступают и все современные исследователи (Леви-Стросс, Греймас, Бремон, Тодоров): все они, расходясь во мнениях по ряду вопросов, вполне могли бы подписаться под следующим утверждением Леви-Стросса: «Хронологическая последовательность событий растворяется в ахронной матричной структуре»<sup>33</sup>. Действительно, современные аналитики стремятся «дехронологизировать» и взамен этого «логизировать» повествовательный континуум, пронизать его «первородными молниями логики», как выражался Малларме применительно к французскому языку<sup>34</sup>. По нашему мнению, задача должна состоять в том, чтобы дать структурное описание хронологической иллюзии; повествовательное время должно быть выведено из повествовательной логики. Иными словами, можно сказать, что временная последовательность представляет собой всего лишь структурный класс повествования (дискурса), подобно тому как в языке время существует лишь в форме системы глагольных времен; с точки зрения повествования то, что принято называть временем, или вовсе не существует, или по крайней мере существует только функционально, как элемент семиотической системы: время принадлежит не дискурсу как таковому, а плану референции; повествование, как и язык, знает только семиологическое время: как показывает работа Проппа, «подлинное» время — это всего лишь референтная, «реалистическая» иллюзия, и именно в таком качестве оно должно быть предметом структурного описания<sup>35</sup>.

Какова же логика, которой подчиняются основные функции повествовательного текста? Именно этот вопрос активно решается в настоящее время и является предметом самых горячих споров. Поэтому мы отсылаем читателя к работам А.-Ж. Греймаса, Кл. Бремона и Ц. Тодорова, посвященным логике повествовательных функций. Как показывает Ц. Тодоров, здесь





существуют три главных исследовательских направления. Первый путь (Бремон) является собственно логическим в наибольшей степени: речь идет о том, чтобы воссоздать синтаксис человеческих поступков, изображенных в повествовательном тексте, воспроизвести ту последовательность «выборов», которым в каждой точке сюжета данный персонаж с необходимостью подчиняется<sup>36</sup>, и раскрыть тем самым энергетическую, если так можно выразиться, логику сюжета<sup>37</sup>, поскольку она берет персонажей в момент выбора ими действия. Вторая модель (Леви-Стросс, Греймас) — лингвистическая: главная задача исследования состоит здесь в обнаружении парадигматических оппозиций между функциями — оппозиций, которые, согласно яacobсоновскому принципу «поэтического»\*, «заполняют собой» повествовательный текст на всем его протяжении (правда, можно найти новые разработки, принадлежащие Греймасу, которые уточняют и дополняют парадигматику функций). Третьим путем, наметенным Тодоровым, несколько отличается от первых двух, так как он переводит анализ на уровень «действий» (то есть персонажей) и пытается установить правила, при посредстве которых повествовательный текст комбинирует, варьирует и трансформирует известное число базовых предикатов.

Речь не о том, чтобы отдать предпочтение одной из этих рабочих гипотез; они не исключают друг друга, но скорее соревнуются между собой и к тому же находятся в настоящее время в процессе активной разработки. Единственное дополнение, которое мы позволим себе сделать, касается самих границ анализа. Даже если исключить из рассмотрения индексы, информанты и катализаторы, в повествовательном тексте (в особенности если дело идет о романе, а не о сказке) все равно останется очень большое количество кардинальных функций; многие из них не поддаются анализу в рамках только что упоминавшихся концепций, ибо их авторы до настоящего времени иссле-

\* См.: Яacobсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». — Прим. перев.

довали только крупные членения повествовательного текста. Между тем необходимо предусмотреть настолько подробное описание повествовательного текста, чтобы оно охватило *все* его единицы, мельчайшие сегменты; напомним, что кардинальные функции не могут быть определены с точки зрения их «важности», но лишь исходя из самой природы (предполагающей наличие взаимной импликации) отношений, существующих между ними: сколь бы незначительной ни казалась такая функция, как «телефонный звонок», она сама включает в себя несколько кардинальных функций (позвонить, снять трубку, поговорить, повесить трубку); с другой стороны, нужно уметь включить всю эту функцию в целом — по крайней мере путем последовательных приближений — в более крупные сюжетные сегменты. Функциональный план повествовательного текста предполагает такую организацию отношений, где базовой единицей может быть только небольшая группа функций, которую, вслед за Бреммоном, мы назовем *последовательностью*.

Последовательность — это логическая цепочка ядерных функций, связанных между собой отношением солидарности<sup>38</sup>. Последовательность открывается тогда, когда один из ее членов не имеет солидарного ему *антецедента*, и закрывается тогда, когда другой член не имеет никакого *консеквента*. Возьмем в качестве примера самую банальную последовательность: заказать обед, получить его, съесть, заплатить по счету; все эти различные функции с очевидностью образуют замкнутую последовательность, ибо невозможен такой поступок, который предшествовал бы заказу или следовал за оплатой счета, не нарушая при этом однородной совокупности действий, обозначаемой словом «обед». Действительно, любая последовательность всегда поддается словесному обозначению. Выделяя крупные функции, образующие сказочный текст, Пропп, а вслед за ним Бреммон оказались перед необходимостью дать им названия (*Подвох, Вредительство, Борьба, Договор, Соблазнение* и т. п.); называние совершенно необходимо и применительно к



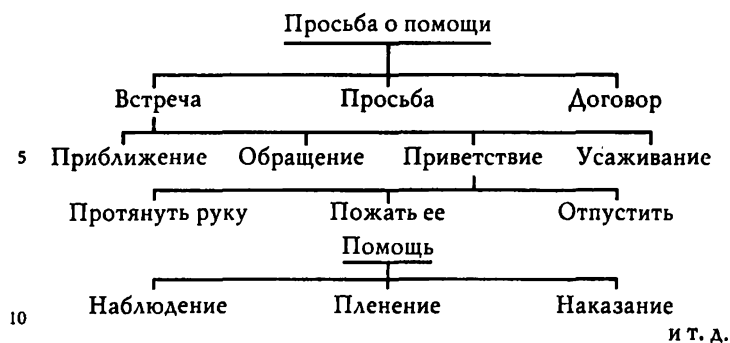


самым мельчайшим последовательностям, которые можно было бы назвать «микроследовательностями», образующими тончайшую фактуру повествовательной ткани. Относятся ли акты такого называния  
 5 исключительно к компетенции аналитика? Иными словами, имеют ли они сугубо металингвистический характер? Да, несомненно, поскольку они касаются са-  
 мого кода повествовательного текста, однако можно  
 представить себе, что они составляют часть внутрен-  
 10 него метаязыка самого читателя (слушателя), который охватывает всякую логическую последовательность действий как номинальное целое: читать — значит на-  
 зывать; слушать — значит не только воспринимать  
 язык, но и конструировать его. Названия последова-  
 15 тельностей во многом похожи на те *слова-шапки* (*cover-words*), которые употребляются в машинном переводе и приемлемым образом покрывают весьма  
 разнообразные смыслы и их оттенки. Повествова-  
 тельный язык, заложенный в нас, непосредственно  
 20 содержит в себе эти основополагающие рубрики; са-  
 модостаточная логика, структурирующая те или иные  
 последовательности, неразрывно связана с их наиме-  
 нованием: любая функция, открывающая последова-  
 тельность *Соблазнение*, с момента своего появления  
 25 предполагает — уже в самом наименовании, которое  
 она вызывает к жизни, — весь целиком процесс со-  
 блазнения, каким мы его знаем на основании всех  
 повествований, сформировавших в нас язык повество-  
 вания как таковой.

30 Сколь бы незначительной ни была последователь-  
 ность, образованная малым числом ядерных функций  
 (то есть, по сути, «диспетчеров»), она непременно не-  
 сет в себе моменты риска, и именно это оправдывает  
 ее анализ: объединение в последовательность логиче-  
 35 ской цепочки простейших действий, составляющих акт  
 угощения сигаретой (предложить сигарету, взять ее,  
 зажечь, закурить), может показаться пустым занят-  
 ем; дело, однако, в том, что в каждой из этих точек  
 возможен альтернативный выбор, а следовательно —  
 40 смысловая свобода: Дюпон, наниматель Джеймса Бон-



да, предлагает ему закурить от своей зажигалки, однако Бонд отказывается; смысл этой бифуркации в том, что Бонд инстинктивно боится ловушки<sup>39</sup>. Таким образом, всякая последовательность представляет собой, если угодно, логическую единицу, находящуюся под угрозой, а это оправдывает ее выделение а *minimo*; вместе с тем оно обосновано и а *maximo*: замкнутая на самой себе, подведенная под определенное название, последовательность как таковая образует новую единицу, способную функционировать в качестве простого термина другой, более крупной последовательности. Вот, к примеру, микропоследовательность: *протянуть руку, пожать ее, отпустить*; это — *Приветствие* способно стать простой функцией: с одной стороны, она играет роль индекса (вялость Дюпона и неприязнь к нему Бонда), а с другой — вся в целом становится членом более крупной последовательности, обозначаемой словом *Встреча*, прочие члены которой (*приближение, остановка, обращение, приветствие, усаживание*) сами могут быть микропоследовательностями. Таким образом, повествовательный текст структурируется за счет того, что существует целая система интеграции сюжетных единиц — начиная с мельчайших матричных элементов и кончая наиболее крупными функциями. Разумеется, дело идет о такой иерархии элементов, которая имманентна функциональному уровню текста: функциональный анализ может считаться завершенным только тогда, когда путем последовательного укрупнения единиц мы сумеем перейти от сигареты Дюпона к схватке Бонда с Голдфингером: в этом случае пирамида функций соприкоснется со следующим уровнем повествовательного текста (уровнем Действий). И так, наряду с синтаксическими правилами, организующими сюжетные последовательности изнутри, существуют синтаксические (в данном случае — иерархические) отношения, связывающие эти последовательности друг с другом. С этой точки зрения первый эпизод «Голдфингера» можно представить в виде «стемматической» схемы:



и т. д.

Нулевая степень письма



Ролан Барт

Эта схема является сугубо аналитической. Читатель же замечает лишь линейную последовательность термов. Однако следует отметить, что термы, принадлежащие разным последовательностям, способны как бы вклиниваться друг в друга: бывает, что развитие одной последовательности еще не закончено, как уже может появиться начальный терм другой последовательности: последовательности сочленяются по принципу контрапункта<sup>40</sup>, с функциональной точки зрения структура повествовательного текста напоминает строение фуги. В рамках отдельного произведения процесс взаимного наложения последовательностей способен прекратиться — в результате полного разрыва между ними — лишь в том случае, если изоляция некоторых входящих в это произведение блоков (или «стемм») компенсируется на более высоком уровне Действий (персонажей): роман «Голдфингер», например, состоит из трех функционально независимых друг от друга эпизодов в силу того, что между его функциональными стеммами связь нарушается два раза: между эпизодом в бассейне и эпизодом в Форт-Ноксе отсутствуют какие бы то ни было событийные отношения; однако на уровне актантов отношения между ними существуют, так как персонажи (а следовательно, и их структурные связи) в обоих случаях остаются теми же. Это напоминает эпопею («состоящую из многих фабул»<sup>\*</sup>): эпопея — это повествова-

<sup>\*</sup> Аристотель. Поэтика. 1456, а 10. — Прим. перев.

тельный текст, распавшийся на функциональном уровне, но сохраняющий единство на уровне актантов (что видно на примере «Одиссеи» или театра Брехта). Необходимо, таким образом, увенчать уровень функций (составляющий основу повествовательной синтагмы) уровнем высшего порядка, откуда единицы первого уровня систематически черпают свой смысл; этим уровнем является уровень Действий.

### III. Действия

#### 1. В поисках структурного определения персонажа.

В своей «Поэтике» Аристотель отводил персонажам второстепенную роль\* и целиком подчинял их категории сюжетного действия: могут существовать, говорит Аристотель, фабулы без «характеров», однако характеры без фабулы невозможны. Эта точка зрения была воспринята теоретиками классической эпохи (Фоссиус). Первоначально персонаж был простым агентом действия<sup>41</sup> и не обладал ничем, кроме имени; позднее он обрел психологическую плоть, превратился в индивида, в «личность», короче — в самостоятельное «существо», конструирующееся до и независимо от совершаемых им поступков<sup>42</sup>; избавившись от подчиненной по отношению к сюжетному действию роли, персонажи стали воплощать психологическую субстанцию; в этом отношении они поддавались классификации; наиболее ярким ее примером может служить список «амплуа» в буржуазном театре (кокетка, благородный отец и т. п.). С первых же своих шагов структурный анализ проявил величайшую неприязнь к психологической трактовке персонажей — даже в тех случаях, когда такая трактовка позволяла их классифицировать; в этой связи Ц. Тодоров напоминает, что Томашевский доходил даже до полного отрицания сюжетной роли персонажа, хотя он и смягчил впоследствии эту свою позицию. Что касается Проппа, то он не стал исключать персонажей из ана-



\* См. там же, а 23. — *Прим. перев.*



лиза, но классифицировал их в соответствии с простой схемой, в основу которой положил не психологические признаки, а круги действий, свойственных этим персонажам (Даритель волшебного средства, Помощник, Вредитель и т. п.).

Со времен Проппа в связи с категорией персонажа перед структурным анализом повествовательного текста неизменно возникает одна и та же проблема с одной стороны, персонажи (в качестве *dramatis personae*, или актантов) принадлежат особому уровню произведения, с необходимостью требующему описания, ибо вне этого уровня все мелкие «поступки» этих персонажей попросту становятся непонятными; так что можно утверждать, что на свете не существует ни одного рассказа без «персонажей»<sup>43</sup> или по крайней мере без «агентов» действия; однако, с другой стороны, этих весьма многочисленных «агентов» невозможно ни описать, ни классифицировать в «личностных» терминах: действительно, если «личность» рассматривать как сугубо историческое явление, свойственное лишь некоторым (наиболее известным нам) жанрам, то необходимо учесть существование весьма обширной группы повествовательных произведений (народные сказки или некоторые современные тексты), в которых есть агенты действия, но нет личностей; если же считать, что сама категория «личности» возникает лишь как продукт критической рационализации, которую наша эпоха навязывает персонажам, являющимся в действительности сугубо повествовательными агентами, то и в этом случае «личностная» классификация невозможна. Аналитики-структуралисты весьма озабочены тем, чтобы избежать определения персонажа в психологических терминах, и потому до настоящего времени пытались определить его (выдвигая на этот счет различные гипотезы) не как некое «существо», но как «участника» действия. Так по Кл. Бремону, каждый персонаж может быть агентом последовательности, состоящей из совершенных им поступков (*Вредительство, Соблазнение*); если последовательность предполагает наличие двух пер-

сонажей (а это обычный случай), то в ней присутствуют две перспективы или, если угодно, два обозначения одного и того же поступка (то, что в перспективе первого персонажа является *Вредительством*, в перспективе второго оказывается *Обманом*); в сущности, любой, даже второстепенный, персонаж становится героем своей собственной сюжетной последовательности. Со своей стороны, разбирая «психологический» роман («Опасные связи»), Ц. Тодоров основывается не на наличии в нем персонажей-личностей, а на существовании трех типов отношений, в которые они могут вступать и которые Тодоров называет базовыми предикатами (отношение любви, коммуникации и помощи); эти отношения подчиняются правилам двоякого рода: с одной стороны, это правила *деривации*, которые позволяют переходить к иным отношениям, а с другой — правила *действия*, позволяющие описывать трансформации этих отношений по ходу сюжета: хотя в «Опасных связях» действует множество персонажей, «то, что о них говорится» (их предикаты), поддается классификации. Наконец, А.-Ж. Греймас предлагает описывать и классифицировать персонажей повествовательных произведений не в зависимости от того, чем они являются, а в зависимости от того, что они делают (откуда и их название — *актанты*), ибо персонажей этих можно распределить по трем семантическим осям, организующим, между прочим, и обычное предложение (где есть субъект и объект, дополнение и обстоятельство); это ось коммуникации, ось желания (или поиска) и ось испытаний<sup>44</sup>; поскольку актанты распределены попарно, все бесконечное число персонажей, встречающихся в повествовательных произведениях, также укладывается в парадигматическую структуру (*Субъект/Объект, Адресант/Адресат, Помощник/Противник*), реализующуюся на протяжении всего повествования; поскольку же определенный актант включает целый класс персонажей, он может воплощаться в самых различных обликах — в соответствии с правилами мультипликации, субституции или опущения.





Три указанные концепции обладают многими общими чертами. Еще раз подчеркнем, что суть заключается в определении персонажа через круг его действий, ибо эти круги малочисленны, устойчивы и поддаются классификации; вот почему, хотя второй уровень описания повествовательного текста охватывает именно персонажей, мы все же назвали его уровнем Действий: это слово, следовательно, надо понимать не в смысле тех конкретных поступков, которые составляют нижний уровень сюжета, а в смысле основополагающих осей повествовательного *праксиса* (желать, сообщать, бороться).

## 2. Проблема субъекта.

Проблемы, связанные с классификацией персонажей повествовательных произведений, до сих пор еще окончательно не решены. Разумеется, все исследователи сходятся на том, что бесчисленное множество персонажей повествовательных текстов может быть подчинено правилам субституции и что даже в пределах одного произведения различные персонажи могут быть подведены под один и тот же тип<sup>45</sup>. Вместе с тем похоже, что в модель действующих лиц, предложенную Греймасом (и по-своему развитую Тодоровым), не укладывается значительное число повествовательных текстов: подобно любой другой структурной модели, она важна не столько благодаря своей канонической форме (шестиактантная матрица), сколько благодаря упорядоченным трансформациям (отклонения, смещения, редупликации, субституции), которые она вводит; это позволяет надеяться на создание типологии действующих лиц в повествовательных произведениях<sup>46</sup>; и все же, даже если подобная матрица обладает большой классифицирующей силой (как это имеет место с актантами Греймаса), она плохо объясняет разнообразие повествовательных ролей в случае, если их анализировать в перспективе каждого из персонажей; если же наличие таких перспектив учитывается (что имеет место у Бремона), то вся система персонажей оказывается слишком дробной; правда, модель Тодорова лишена обоих

указанных недостатков, однако к настоящему времени с ее помощью описано всего лишь одно произведение. Тем не менее похоже, что все эти противоречия можно довольно быстро разрешить. Подлинная трудность, обнаруживаемая при классификации персонажей, состоит в том, чтобы определить место (и тем самым существование) *субъекта* в рамках любой матрицы действующих лиц независимо от ее конкретной формы. *Кто* является субъектом (героем) повествовательного текста? Существует или нет привилегированный класс персонажей? Наши романы тем или иным, иногда даже негативным, образом приучили нас выделять из всей массы персонажей одного, главного. Однако такое привилегированное положение героя отнюдь не свойственно всей повествовательной литературе. Так, есть много произведений, где изображается борьба двух противников за один и тот же объект, так что «действия» этих персонажей как бы приравнены друг к другу; в этом случае субъект оказывается двойственным в самом прямом смысле слова и ему невозможно придать единичность посредством операции субституции; очень может быть, что в этом случае мы имеем дело с обычной для архаики повествовательной формой, когда в тексте, словно бы построенном по образцу некоторых языков, также происходит *дуэль* персонажей. Эта дуэль представляет тем больший интерес, что она раскрывает родство повествовательного текста с некоторыми (сугубо современными) играми, где два равных противника стремятся завладеть объектом, который предлагает им арбитр; такая модель напоминает матрицу действующих лиц, предложенную Греймасом, и в этом нет ничего удивительного, коль скоро игра, являясь своего рода языком, обладает той же символической структурой, которую можно обнаружить в естественном языке и в повествовательных текстах: игра — это тоже нечто вроде предложения<sup>47</sup>. Итак, если все же сохранить в неприкосновенности привилегированный класс персонажей (субъект поиска, желания, действия), то по крайней мере необходимо придать ему большую гиб-





кость, проинтерпретировав этого актанта в категориях лица — грамматического лица, а не психологической личности: чтобы описать и классифицировать личную (*я/ты*), аперсональную единственного числа (*он*), двойственную и множественную категории\*, управляющие действием, нам вновь придется обратиться к лингвистической модели. Возможно, что именно эти грамматические категории лица (воплощенные в личных местоимениях) дадут нам ключ к уровню актантов. Однако поскольку эти категории могут быть определены лишь в плане дискурса, а не в плане референции<sup>48</sup>, то и сами персонажи, выделяемые в качестве единиц на уровне актантов, могут обрести смысл (быть поняты) только в том случае, когда они интегрируются в рамках третьего уровня описания, который — в отличие от уровня Функций и уровня Действий — мы назовем здесь уровнем Повествования.

#### IV. Повествование

##### 1. Нарративная коммуникация.

Подобно тому как в сюжетном тексте существует отношение обмена (между подателем и бенефициари-ем), сам текст, входя в тот же гомологический ряд, в свою очередь является объектом коммуникативного акта: любой рассказ имеет подателя и получателя. Известно, что в пределах языковой коммуникации *я* и *ты* предполагают друг друга с абсолютной необходимостью; равным образом не может быть рассказа там, где нет повествователя и слушателя (читателя). Это утверждение может показаться банальным, однако до сих пор из него извлекли далеко не все возможные выводы. Правда, о роли адресанта говорилось предостаточно (так, принято изучать «автора» рома-

\* «Лицо свойственно только позициям „я“ и „ты“ . Третье лицо является уже в силу своей структуры неличной формой глагольной флексии. <...> „Я“, которое производит высказывание, „ ты“, к которому „я“ обращается, каждый раз уникальны. Напротив, „он“ может представлять собой бесконечное число субъектов — либо ни одного» (Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 264). — *Прим. перев.*



на, хотя при этом зачастую вовсе не задаются вопросом, действительно ли он является «рассказчиком»), зато, когда дело заходит о читателе, литературная теория проявляет гораздо больше стыдливости. Действительно, задача состоит вовсе не в том, чтобы проникнуть в мотивы повествователя или понять эффект, производимый рассказом на читателя; она в том, чтобы описать код, при посредстве которого повествователь и читатель обозначиваются на протяжении всего процесса рассказывания. На первый взгляд кажется, что знаки повествователя гораздо более заметны и многочисленны, нежели знаки читателя (повествователь намного чаще говорит *я*, а не *ты*), в действительности же знаки читателя просто более сложны, чем знаки повествователя; так, всякий раз, когда рассказчик перестает «изображать» и приступает к сообщению фактов, прекрасно известных ему самому, но неизвестных читателю, возникает читательский знак: ведь нет никакого смысла в том, чтобы рассказчик сам себя информировал о том, что ему и без того известно. «Хозяином этого заведения был Лео», — говорится в одном романе, написанном от первого лица<sup>49</sup>. Эта фраза есть знак, обозначающий читателя и очень похожий на то, что Якобсон назвал конативной функцией коммуникативного акта. Впрочем, поскольку классификация знаков восприятия не разработана (хотя они чрезвычайно важны), отвлечемся на время от них и скажем несколько слов о знаках повествователя<sup>50</sup>.

Кто является отправителем повествовательного текста? По-видимому, до настоящего времени на этот вопрос предлагалось три ответа. Согласно первому, повествование осуществляет личность — в сугубо психологическом смысле слова; у этой личности есть имя, и она является автором, то есть вполне определенным индивидом, в котором «личность» и владение профессиональным мастерством непрестанно как бы обмениваются друг с другом; время от времени этот индивид берет за перо, чтобы сочинить очередную историю; иными словами, произведение (в частности, 40





роман) оказывается средством для выражения внешнего по отношению к этому произведению я. Согласно второй концепции, повествователь — это носитель всеведущего и, как кажется, безличного сознания; рассказывая свои истории, он словно бы стоит на высшей точке зрения, точке зрения самого Бога<sup>31</sup>: с одной стороны, повествователь имманентен своим персонажам (ибо знает все об их внутреннем мире), а с другой — отстранен от них (ибо ни с одним из них не отождествляет себя больше, чем с остальными). Согласно третьей, новейшей концепции (Генри Джеймс, Ж.-П. Сартр), повествователь должен сообщать лишь о том, что способны видеть или знать его персонажи, так, словно все они по очереди выступают в роли рассказчика. Все три концепции одинаково уязвимы, в той мере, в какой они рассматривают повествователя и персонажей в качестве реальных, «живых» людей (неистребимое могущество этого литературного мифа хорошо известно), так, словно природа повествовательного текста определяется его уровнем референции (все три концепции в равной мере являются «реалистическими»). Между тем в действительности — по крайней мере на наш взгляд — повествователь и его персонажи по самой своей сути являются «бумажными существами»; автор (физический) текста ни в чем не совпадает с рассказчиком<sup>32</sup>; знаки рассказчика имманентны самому рассказу и, следовательно, в полной мере поддаются семиотическому анализу; но чтобы утверждать, будто и сам автор (громко заявляющий о себе, прячущийся или растворяющийся в своих персонажах) обладает «знаками», которыми усеивает произведение, придется допустить, что язык личности как бы описывает ее собственные приметы, вследствие чего автор превращается в суверенного субъекта, а рассказ — в инструментальное выражение этой суверенности: структурный анализ не может принять такого допущения; для него тот, *кто говорит* (в самом повествовательном произведении), — это не тот, *кто пишет* (в реальной жизни), а тот, *кто пишет*, — это не тот, *кто существует*<sup>33</sup>.

На практике повествовательный уровень в собственном смысле слова (код повествователя) образован, подобно языку, всего лишь двумя системами знаков — личными и неличными. Эти системы отнюдь не обязательно требуют лингвистической маркировки при помощи местоимений 1-го (*я*) или 3-го (*он*) лица; к примеру, можно встретить произведения или как минимум отдельные эпизоды, которые написаны от 3-го лица, но в качестве подлинного субъекта имеют 1-е лицо.

Как это узнать? Для этого достаточно «переписать» рассказ (или эпизод), сменив местоимение *он* на местоимение *я*: если подобная операция не повлечет за собой иных изменений, кроме перемены грамматического лица, то можно быть уверенным, что мы остались в пределах личной системы: так, хотя начало «Голдфингера» написано от 3-го лица, на самом деле повествование здесь ведется от лица самого Джеймса Бонда; для смены повествовательной инстанции нужно чтобы *rewriting* оказался невозможен: так, фраза «Он заметил человека лет пятидесяти, довольно молодого» и т. п. является сугубо личной — несмотря на местоимение *он* («Я, Джеймс Бонд, заметил» и т. д.); однако повествовательное сообщение «Казалось, позвякивание льда о стенку стакана вызвало у Бонда внезапное озарение» не может быть личным из-за глагола «казаться»; именно этот глагол (а не местоимение *он*) становится знаком неличной формы. Очевидно, что неличный модус является традиционным повествовательным модусом: язык выработал целую систему времен, свойственную повествовательным текстам и ориентированную на *аорист*<sup>54</sup>; такая система призвана уничтожить то настоящее время, в котором находится говорящий субъект. «В повествовательном тексте, — замечает Бенвенист, — никто не говорит». Тем не менее личная форма (в ее более или менее замаскированных проявлениях) понемногу захватила повествование, сведя его к *hic et nunc* речевого акта (в этом как раз и состоит существо системы личных форм); неудивительно поэтому, что сегодня можно встретить множество повествовательных произве-



дений, где личная и неличная формы чередуются — иногда даже в пределах одного предложения — с исключительной быстротой; такова, к примеру, следующая фраза из «Голдфингера»:

5	Его глаза	<i>личная форма</i>
	серо-голубого цвета	<i>неличная форма</i>
	смотрели в глаза Дюпона, который не знал,	
	как ему держаться;	<i>личная форма</i>
10	ибо в этом пристальном взгляде читалась	
	искренность, смешанная с иронией и само-	
	иронией.	<i>неличная форма</i>

Понятно, что смешение этих систем воспринимается как удобный прием, который может служить даже мошенническим целям: так, в одном из детективов Агаты Кристи («Пять часов двадцать пять минут») загадка создается исключительно за счет плутовства на повествовательном уровне: некий персонаж описывается изнутри, между тем как именно он и является убийцей<sup>35</sup>: все сделано так, словно одно и то же лицо наделено сознанием свидетеля, имманентным повествовательному дискурсу, и в то же время — сознанием убийцы, имманентным плану референции: загадка поддерживается исключительно за счет смешения двух систем. Нетрудно понять, почему на противоположном полюсе литературы предпринимаются попытки утвердить строгое соблюдение избранной системы как необходимое для произведения условие (несмотря на то, что не всегда эти попытки увенчиваются успехом).

Стремление к такой строгости — а ее ищут многие современные писатели — отнюдь не обязательно диктуется эстетическими требованиями; что касается романа, именуемого психологическим, то для него обычно характерно смешение обеих систем: в нем последовательно чередуются знаки лица со знаками неллица. Парадокс состоит в том, что «психология» неспособна ограничиться использованием неличной формы в ее чистом виде, ибо если целиком свести рассказ к одной только дискурсивной инстанции, или,



если угодно, к акту говорения, то под угрозой окажется само психологическое содержание личности: психологическая личность (принадлежащая плану референции) не имеет никакого отношения к лингвистическому лицу; последнее невозможно определить 5 исходя из настроений, намерений или черт характера, но только на основании его места (кодифицированного) в пределах повествовательного дискурса. Вот это-то формальное лицо и становится тем предметом, о котором пытаются говорить некоторые современ- 10 ные писатели; дело идет о важнейшем перевороте (недаром ведь у публики сложилось впечатление, что «романов» больше не пишут), цель которого — перевести повествовательный текст из сугубо констативного регистра (которому он принадлежал до настоящего 15 времени) в регистр перформативный, где содержанием высказывания оказывается самый акт высказывания<sup>16</sup>: сегодня писать не значит более «рассказывать» нечто, это значит говорить о самом факте рассказывания, превращать любой референт («то, о чем го- 20 ворится») в акт речи; вот почему отныне известная часть современной литературы является не дескриптивной, но транзитивной: она пытается воплотить в речи настоящее время в его чистом виде, настолько чистом, чтобы любой дискурс совпал с самим актом, 25 который его порождает, а всякий *logos* оказался сведен (или распространен) к *lexis*<sup>17\*</sup>.

## 2. Ситуация рассказывания.

Итак, повествовательный уровень образован знаками нарративности, совокупностью операторов, ко- 30 торые позволяют реинтегрировать функции и действия в рамках повествовательной коммуникации, связывающей подателя и получателя текста. Некоторые из этих знаков изучались и ранее: так, известно, что в устной литературе существуют определенные ко- 35 дифицированные правила исполнения произведения (метрические формулы, атрибутивные формулы и т. п.), известно также, что автором в этом случае считается

\* *Logos* (греч.) — зд. акт представления предмета в мысли; *lexis* (греч.) — зд. акт представления предмета в речи. — Прим. перев.



не тот, кто умеет выдумывать наиболее занятные истории, а тот, кто наилучшим образом владеет повествовательным кодом, находящимся в распоряжении сказителя и его слушателей; в фольклоре повествовательный уровень выделяется столь отчетливо, его правила столь обязательны, что трудно вообразить себе «сказку», лишенную кодифицированных знаков повествования («жили-были» и т. п.). Что касается письменных литератур, то и в них давно уже отмечено существование различных «форм дискурса» (которые в действительности являются знаками нарративности): это относится к самой классификации способов авторского вмешательства, намеченной Платоном и подхваченной Диомедом<sup>38</sup>, к кодификации зачинов и концовок, к различным формам речи (*oratio directa*, *oratio indirecta* с ее вводящим словом *inquit*, *oratio tecta*)<sup>39</sup>, к изучению повествовательных «точек зрения» и т. п. Все эти явления принадлежат повествовательному уровню. Сюда следует добавить и письмо в целом, ибо его роль состоит не в том, чтобы «передать» рассказ, но в том, чтобы его афишировать.

В самом деле, единицы двух низших уровней интегрируются в повествовательном уровне лишь тогда, когда он становится ощутимым: высшая форма рассказа именно как рассказа трансцендентна собственно сюжетному содержанию и форме (функциям и действиям). Этим объясняется тот факт, что повествовательный уровень является последним, доступным для анализа, в том случае, если мы не выходим за пределы текста-объекта, то есть за рамки имманентных правил, лежащих в его основе. И действительно, смысл в повествование может внести только тот мир, который им пользуется: по ту сторону повествовательного уровня начинается мир, иначе говоря, другие системы (социальные, экономические, идеологические), единицами которых служат уже не одни только рассказы, но и элементы, принадлежащие к иной субстанции (исторические факты, социальные детерминации, типы поведения и т. п.). Подобно тому как компетенция лингвистики ограничивается пределами предло-

жения, компетенция повествовательного анализа ограничивается уровнем повествовательного дискурса: далее — переход к иным семиотическим системам. Лингвистике также известны подобного рода границы, которые она постулировала (хотя еще и не изучила) под именем *ситуации*. Халидей определяет (применительно к предложению) «ситуацию» как совокупность лингвистических фактов, не ассоциированных во фразе<sup>60</sup>, а Прието — как «совокупность фактов, известных получателю сообщения в момент семиотического акта и независимо от него»<sup>61</sup>. Можно сказать, что любой рассказ связан с «ситуацией рассказывания», с совокупностью кодифицированных правил, которые регулируют его потребление. В так называемых «архаических» обществах ситуация рассказывания отличалась высокой степенью подобной кодификации<sup>62</sup>, в наши же дни только авангардистская литература продолжает мечтать о кодификации акта чтения — зрелищной, как у Малларме, который хотел, чтобы книга декламировалась перед публикой в соответствии со строгими правилами, или же типографской, как у Бютора, который стремится сопроводить книгу знаками ее собственной книжности. Однако обычная практика нашего общества состоит в том, чтобы скрыть, насколько это возможно, кодифицированный характер самой ситуации рассказывания: бесконечно число повествовательных приемов, цель которых в том, чтобы натурализовать вводимый сюжет, притворно объяснить его появление естественными мотивировками и, если так можно выразиться, «лишить его начала»: таковы романы в письмах, таковы якобы найденные кем-то рукописи, таковы авторы, будто бы повстречавшиеся с рассказчиком приводимой истории, таковы фильмы, где действие начинается еще до титров. Нежелание афишировать свои собственные коды — типичный признак буржуазного общества и порожденной им массовой культуры, испытывающих потребность в таких знаках, которые не походили бы на знаки. Впрочем, это явление оказывается всего лишь своего рода структурным эпи-





феноменом: сколь бы привычным и незначительным ни казалось нам сегодня движение, которым мы раскрываем книгу, газету или включаем телевизор, это незаметное движение сразу, целиком и с необходимостью приводит в действие повествовательный код, который заложен в нас и в котором мы нуждаемся. Итак, повествовательный уровень играет двоякую роль: с одной стороны, соприкасаясь с ситуацией рассказывания (а иногда даже включая ее в себя), он выводит текст во внешний мир — туда, где текст раскрывается (потребляется); однако в то же время этот уровень как бы увенчивает низшие уровни произведения и потому придает тексту замкнутую завершенность: он бесповоротно превращает текст в высказывание на таком языке, который предполагает и заключает в себе свой собственный метаязык.

#### V. Система повествовательного текста

Естественный язык можно определить как продукт взаимодействия двух основополагающих механизмов: с одной стороны, это механизм членения, или сегментации, который приводит к появлению дискретных единиц (*форма*, по Бенвенисту), с другой — механизм интеграции, включающий эти единицы в состав единиц более высокого уровня (*смысл*). Такой же двуединый механизм можно обнаружить и в языке повествовательных произведений; здесь тоже происходят процессы членения и интеграции, здесь тоже есть форма и есть смысл.

##### 1. Разъединение и развертывание.

Повествовательная форма обладает возможностями двоякого рода: во-первых, она способна разъединять знаки по ходу сюжета, а во-вторых — заполнять образовавшиеся промежутки непредсказуемыми элементами. На первый взгляд обе эти возможности кажутся проявлением повествовательной свободы; однако на самом деле суть повествовательного текста состоит как раз в том, что указанные сдвиги предусмотрены самой языковой системой<sup>63</sup>.



Разъединение знаков существует и в естественном языке. Балли изучил это явление применительно к французскому и немецкому языкам<sup>64</sup>; так, если знаки, образующие некоторое сообщение, перестают следовать друг за другом в обычном порядке и их линейность (логическая) нарушается (например, в случае, когда предикат предшествует субъекту), то мы имеем дело с явлением дистаксии. Следует отметить такую форму дистаксии, при которой части одного знака в пределах сообщения отделены друг от друга другими знаками (так обстоит дело с отрицанием *ne jamais* и с глаголом *a pardonné* во фразе *elle ne nous a jamais pardonné* [Она нас так никогда и не простила]): если знак фракционирован, то его означаемое распределено между несколькими означающими, которые не могут быть поняты по отдельности. При разборе функционального уровня мы видели, что в повествовательных текстах наблюдается точно такое же явление: хотя элементы, составляющие сюжетную последовательность, образуют единое целое, тем не менее они могут оказаться отделенными друг от друга в том случае, если между ними вклиниваются единицы, принадлежащие иным последовательностям: мы уже говорили, что структура повествовательного текста напоминает строение фуги<sup>65</sup>. Пользуясь терминологией Балли, противопоставившего синтетические языки, в которых, как в немецком, преобладает дистаксия, языкам аналитическим, которые в большей степени подчиняются принципу логической линейности и моносемии (таков французский), следует признать, что язык повествовательных текстов отличается высокой степенью синтетичности в силу наличия в нем приемов охвата и включения; каждая точка рассказа задает одновременно несколько смысловых координат: так, когда Джеймс Бонд в ожидании самолета заказывает себе порцию виски, мы имеем дело с полисемическим признаком, со своеобразным символическим узлом, вбирающим в себя сразу несколько означаемых (современность обстановки, атмосфера достатка, праздности); однако в качестве функциональной еди-





ницы заказ виски должен постепенно включаться во  
 все более и более широкие контексты (заказанный на-  
 питок, ожидание, отъезд) до тех пор, пока не обретет  
 своего окончательного смысла: именно таким образом  
 5 любая единица «входит» в целостность повествова-  
 тельного текста, хотя вместе с тем такой текст «дер-  
 жится» лишь благодаря разъединению и иррадиации  
 составляющих его единиц. Принцип разъединения  
 накладывает на язык повествовательного текста свою  
 10 печать: поскольку этот принцип основан на существо-  
 вании отношений — нередко весьма отдаленных —  
 между различными элементами и тем самым предпо-  
 лагает доверие к человеческому рассудку и памяти, он  
 предстает как сугубо логическое явление и на место  
 15 простых и чистых копий изображаемых событий ста-  
 вит их смысл: так, мало вероятно, чтобы в «жизни» —  
 при встрече двух людей — за приглашением садиться  
 немедленно не последовало бы ответное действие; зато  
 в повествовательном произведении эти две смежные —  
 20 с миметической точки зрения — единицы могут быть  
 разделены длинной цепочкой перебивающих элемен-  
 тов, принадлежащих к совершенно иным функцио-  
 нальным последовательностям; так возникает свое-  
 образное *логическое время*, имеющее отдаленное  
 25 отношение к реальному времени, поскольку внешне  
 разбросанные единицы скреплены жесткой логикой,  
 связывающей ядерные функции в последовательности.  
 Очевидно, что прием «задержания» — это всего лишь  
 привилегированный или, если угодно, интенсивный  
 30 способ разъединения элементов: с одной стороны,  
 этот прием (за счет эмфатических средств ретардации  
 или временных сдвигов) позволяет оставить сюжетную  
 последовательность открытой, укрепляя тем самым  
 контакт с читателем (слушателем) и прямо выполняя  
 35 фатическую функцию; с другой — он заставляет чи-  
 тателя опасаться, что последовательность так и оста-  
 нется незавершенной, а парадигма — открытой (если  
 верно, как мы полагаем, что всякая последователь-  
 ность содержит в себе два полюса); иными словами,  
 40 этот прием несет в себе угрозу логического расстрой-

ства сюжета, которое читатель предошущает с тревогой и удовольствием (тем большим, что в конечном счете сюжет всякий раз восстанавливает свою логику); таким образом, прием «задержания» как бы играет с повествовательной структурой, подвергая ее риску лишь затем, чтобы укрепить еще более: в плане интеллигибельного восприятия сюжета он выполняет функцию самого настоящего thrilling'a\*: вскрывая всю непрочность синтагматических (но отнюдь не парадигматических) связей между функциями, «задержание» словно бы воплощает принципиальную особенность самого языка, где все эмоциональное является в то же время и интеллектуальным: «задержание» оказывает воздействие благодаря своей функции, а не благодаря своему «наполнению»<sup>61</sup>.

Всегда, когда можно разделить, можно и заполнить. В промежутке между функциональными ядрами возникает пространство, которое можно заполнять почти до бесконечности; так, сюда вмещается большое число катализаторов; но катализаторы сами дают основания для построения новой типологии: свобода катализации может проистекать как из содержания самих функций (некоторые из них — например, *Ожидание*<sup>61</sup> — поддаются катализации лучше, чем другие), так и из свойств повествовательной субстанции (письменный язык в гораздо большей степени поддается диерезе — и, следовательно, катализации, — чем, скажем, язык кино: намного проще «расчленил» некоторое движение при повествовании о нем, нежели при его визуальном изображении<sup>68</sup>). Возможность катализировать повествовательный текст создает возможность и для его эллипсиса. С одной стороны, всякая функция (к примеру, «он плотно пообедал») позволяет обойтись без всех тех виртуальных катализаторов, которые она предполагает (подробности обеда)<sup>69</sup>, с другой стороны, любую последовательность можно свести к ее ядерным функциям, а иерархию последовательностей — к единицам высшего уровня, не нарушая при этом смысла сюжета: сюжет узнается даже в

\* Шекочущий нервы, триллинг (англ.). — Прим. ред.



том случае, когда его синтагматика ужата настолько, что состоит из одних только актантов и наиболее крупных функций — тех, которые возникают в результате последовательной интеграции остальных функциональных единиц<sup>70</sup>. Иными словами, повествовательный текст допускает, чтобы его *резюмировали* (прежде такое резюме называли словом *argumentum*). На первый взгляд так обстоит дело и с любым другим типом высказывания; на самом же деле каждый из них предполагает и свой способ резюмирования; скажем, резюмировать лирическое стихотворение, которое представляет собой развернутую метафору единственного означаемого<sup>71</sup>, — значит попросту называть это означаемое; однако при этом сама операция такого рода оказывается настолько разрушительной, что она уничтожает стихотворение (будучи резюмировано, любое лирическое стихотворение сводится к означаемым *Любовь* и *Смерть*): отсюда убеждение, что стихотворение резюмировать нельзя. Напротив, при резюмировании повествовательного произведения (если оно осуществлено в согласии со структурными критериями) индивидуальность сообщения сохраняется. Иными словами, повествовательный текст *поддается переводу*, не претерпев при этом значительного ущерба: непереводимым в нем остается только то, что принадлежит последнему, собственно повествовательному уровню: так, перенести знаки повествовательности из романа в кинофильм можно лишь с большим трудом, ибо кино знает личный модус лишь в исключительных случаях<sup>72</sup>, что же касается самого верхнего слоя нарративного уровня — собственно письма, то он вообще не способен переходить из языка в язык (или же переходит в крайне неадекватной форме). Факт переводимости повествовательного текста вытекает из самой структуры его языка; вот почему, двигаясь в противоположном направлении, можно будет обнаружить эту структуру путем выделения и классификации различных (в различной степени переводимых и непереводимых) элементов повествовательного текста: существование (в нашей современно-

сти) разнообразных, конкурирующих друг с другом семиотических систем (литература, кино, комиксы, радиопередачи) может значительно облегчить подобного рода анализ.

## 2. Мимесис и смысл.

Второй важный процесс, происходящий в языке повествовательного текста, — это процесс интеграции: явление, разъятое на известном уровне (например, та или иная последовательность), чаще всего воссоединяется на следующем уровне (таковы последовательности более высокого иерархического ранга, совокупные означаемые нескольких разрозненных признаков, действия определенного класса персонажей). Сложное устройство повествовательного текста сопоставимо со сложностью органиграммы, способной интегрировать как более ранние, так и более поздние операции; точнее говоря, именно механизм интеграции — в самых разнообразных своих формах — позволяет упорядочить всю сложную и на первый взгляд не поддающуюся охвату совокупность единиц того или иного уровня; именно он позволяет определенным образом организовать наше понимание разъединенных, оказавшихся по соседству или просто гетерогенных элементов текста (какими они даны в повествовательной синтагме, знающей лишь одно измерение — линейное). Если, вслед за Греймасом, назвать *изотопией* некоторое смысловое единство (например, такое, которое пропитывает знак и его контекст), то можно будет сказать, что интеграция — это фактор изотопии: каждый интегративный уровень передает свою изотопию единицам нижележащего уровня и тем самым не позволяет смыслу «плясать», что неизбежно случится, если мы не примем во внимание сам факт разделенности уровней. Тем не менее повествовательная интеграция — это не абсолютно правильный процесс, напоминающий стройное архитектурное сооружение, возникающее в результате симметричного складывания бесконечного множества простых элементов в некое сложное целое; нередко одна и та же единица имеет сразу два коррелята — первый на од-





ном уровне (такова, например, функция, входящая в последовательность), а второй — на другом (таков индекс, отсылающий к актанту); тем самым всякий рассказ предстает как последовательность элементов, непосредственно или опосредованно связанных друг с другом и все время взаимно наслаивающихся; механизм дистаксии организует «горизонтальное» чтение текста, а механизм интеграции дополняет его «вертикальным» чтением: непрестанно играя различными потенциальными возможностями, структура как бы «прихрамывает» и в зависимости от реализации этих возможностей придает рассказу его специфический «тонус», его энергию; каждая единица предстает как в своем линейном, так и в своем глубинном измерении, и рассказ «движется» следующим образом: благодаря взаимодействию двух указанных механизмов структура ветвится, расширяется, размыкается, а затем вновь замыкается на самой себе; появление любого нового элемента заранее предусмотрено этой структурой. Разумеется, повествовательная свобода существует точно так же, как существует свобода говорящего индивида по отношению к языку, которым он пользуется, однако эта свобода в буквальном смысле слова *о-граничена*: между строгим кодом языка и столь же строгим кодом повествования пролегает как бы незаполненное пространство — предложение. Если мы попытаемся охватить письменный повествовательный текст в его единстве, то заметим, что он начинается с наиболее сильно кодифицированного яруса (это фонематический или даже *меризматический уровень*), затем постепенно словно бы расслабляется, пока не доходит до предложения как высшей точки комбинаторной свободы, а затем вновь начинает затвердевать; двигаясь от небольших групп предложений (микропоследовательности), все еще сохраняющих значительную свободу, он в конце концов достигает уровня, образованного крупными действиями и подчиненного строгому и ограниченному коду: таким образом, творческая зона внутри повествовательного текста (по крайней мере в случае его «мифологиче-

ского» отождествления с жизнью) распространяется в пространстве *между двумя кодами* — лингвистическим и транслингвистическим. Вот почему парадоксальным образом можно сказать, что *искусство* (в романтическом смысле слова) сводится к умению 5 подбирать детали, между тем как *воображение* позволяет овладеть самим кодом. «В сущности, — замечает Э. По, — нетрудно заметить, что изобретательный человек всегда обладает богатым воображением, а человек с подлинным воображением — это не кто 10 иной, как аналитик...»<sup>73</sup>

Итак, необходимо критически взглянуть на так называемую «реалистичность» повествовательного текста. Когда в помещении, где дежурит Бонд, раздастся телефонный звонок, герой, по словам автора, 15 «думает»: «Связь с Гонконгом всегда работает очень скверно, и оттуда бывает нелегко дозвониться». Так вот, ни «мысли» Бонда, ни плохое качество телефонной связи не составляют подлинной информации; возможно, что эти детали и придают эпизоду 20 больше «жизненности», но подлинная информация, которая станет понятна только позднее, заключается в локализации телефонного звонка, а именно в том, чтобы привязать его к *Гонконгу*. Таким образом, в любом повествовательном тексте подражание оказы- 25 вается случайным фактором<sup>74</sup>; функция рассказа не в том, чтобы «изобразить» нечто, а в том, чтобы разыграть некий спектакль, который продолжает оставаться для нас весьма загадочным, но природа которого в любом случае не может быть миметической; «реаль- 30 ность» той или иной сюжетной последовательности заключается вовсе не в том, что она якобы воспроизводит известные события в их «естественном» следовании друг за другом, но в той логике, которая организует указанную последовательность, как бы идя при 35 этом на риск, чтобы в конце концов полностью возторжествовать; иными словами, можно сказать, что исток, определяющий возникновение всякой сюжетной последовательности, — не в самом по себе наблюдении над действительностью, а в необходимости ви- 40





доизменить и преодолеть самую первичную *форму*, данную человеку, — форму повтора: по самой своей сути сюжетная последовательность есть такое целое, внутри которого невозможны никакие повторения; 5 сама логика — а вместе с ней и весь повествовательный текст — играет здесь эмансипирующую роль; весьма вероятно, что люди постоянно, снова и снова, проецируют в повествовательный текст все, что они пережили, все, что они видели; однако они проецируют все 10 это в такую форму, которая одержала победу над принципом повторяемости и утвердила модель становящегося бытия. Суть рассказывания не в том, чтобы сделать события зримыми, рассказ не подражает; волнение, которое мы способны испытать при чтении романа, — это не волнение, вызванное «зримостью» 15 соответствующих образов (в самом деле, при рассказывании мы не «зрим» ровным счетом ничего); это волнение, внушаемое нам смыслом, то есть некоторой высшей реляционной упорядоченностью, для которой также характерны свои переживания, надежды, 20 опасности и победы: с точки зрения референции (реальности) «то, что происходит» в рассказе, есть в буквальном смысле слова *ничто*<sup>75</sup>; а то, что в рассказе «случается», так это сам язык, приключение языка, 25 появлению которого мы все время радуемся. Хотя о происхождении повествования мы знаем не больше, чем о происхождении языка, вполне разумно будет предположить, что повествование возникло одновременно с монологом, который является более поздним 30 продуктом, нежели диалог; в любом случае — не вторгаясь при этом в область филогенетической гипотезы — показательным, быть может, следует признать тот факт, что ребенок «изобретает» предложение. повествование и Эдипа в одно и то же время (примерно, 35 в возрасте трех лет).

1966, «Communications 8»



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Напомним, что совсем не так обстоит дело с поэзией или эссеистикой, восприятие которых различается в зависимости от культурного уровня их потребителей.

<sup>2</sup> Разумеется, «искусство» рассказчика существует: это способность порождать повествовательные тексты (сообщения) на основе определенной структуры (кода); такое искусство совпадает с понятием *перформации* у Н. Хомского, и это понятие весьма далеко от представления об авторском «гении», трактуемом, в романтическом ключе, как почти неизъяснимая загадка личности.

<sup>3</sup> Ср. историю хеттского *a*, предсказанного Соссюром, но реально открытого лишь полвека спустя (см.: *Бенвенист Э. Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974. С. 50–51).

<sup>4</sup> Напомним о современных требованиях, предъявляемых к лингвистическому описанию: «Языковую структуру следует соотносить не только с данными соответствующего лингвистического корпуса, но и с грамматической теорией, этот корпус описывающей» (*Ваш Е. An introduction to transformational grammars*. N-Y., 1964. P. 29). Ср. также: «...признано, что язык необходимо описывать как формальную структуру, но что такое описание требует предварительно соответствующих процедур и критериев и что в целом реальность исследуемого объекта неотделима от метода, которым объект определяют» (*Бенвенист Э. Общая лингвистика*. С. 129).

<sup>5</sup> Очевидная абстрактность исследований, представленных в этом выпуске сборника «Коммюникасьон», носит методологический характер; она проистекает из стремления скорейшим образом формализовать результаты ряда конкретных анализов; формализация же отличается от других видов обобщения.

<sup>6</sup> Но не обязательным (см. работу Кл. Бремона «Логика повествовательных возможностей» (рус. перев. в сб.: «Семиотика и искусствоведение»). М: Мир, 1972. С. 108–135. — *Прим. перев.*), связанную не столько с лингвистикой, сколько с логикой.

<sup>7</sup> *Martinet A. Reflexions sur la phrase // Language and Society*. Copenhagen, 1961. P. 113.

<sup>8</sup> Само собой разумеется, отмечает Якобсон, что между предложением и более крупными языковыми образованиями существуют различные переходы: так, правила сочинения действуют и за пределами предложения.

<sup>9</sup> См., в частности: *Бенвенист Э.* Цит. соч. Гл. X; см. также: *Harris Z.S. Discourse Analysis // Language*. 1952. № 28. P. 1–30; *Ruwet N. Analyse structurale d'un poème français // Linguistics*. 1964. № 3. P. 62–83.

<sup>10</sup> Одной из задач лингвистики дискурса как раз и является построение его типологии. Предварительно можно выделить три большие группы дискурсов — метонимические (повествовательные), метафорические (лирическая поэзия, учительная литература) и эпители-мемати-ческие (интеллектуальная дискурсия).

<sup>11</sup> См. ниже, III.1.

<sup>12</sup> Здесь стоит вспомнить об интуитивном ощущении Малларме, возникшем у него, когда он задумал написать работу по лингвистике: «Язык представился ему орудием вымысла: он воспользуется методом языка (определить этот метод). Язык размышляющий над самим собой.

14 Барт Р.



В конечном счете вымысел как раз и представляется ему тем средством, с помощью которого работает человеческий ум; именно он приводит в движение любой метод, и человек оказывается сведен к его воле» (*Mallarmé S. Oeuvres complètes*. P.: Gallimard, 1945. P. 851). Напомним, что у Малларме сказано: «Вымысел, или Поэзия» (*ibid.*, p. 335).

<sup>13</sup> «Лингвистические описания никогда не бывают моновалентными. Описание не является истинным или ложным, но — лучшим или худшим, более или менее пригодным» (*Halliday J.K. Linguistique générale et linguistique appliquée // Etudes de linguistique appliquée*. 1962. № 1. P. 12).

<sup>14</sup> Понятие интегративных уровней было выдвинуто Пражской школой (см.: *Vachek J. A Prague School Reader in Linguistics*. Indiana Univ. Press, 1964. P. 468) и впоследствии принято многими лингвистами. На наш взгляд, наиболее четкий анализ этих уровней дал Э. Бенвенист (цит. соч. Гл. X).

<sup>15</sup> «Пользуясь несколько неточной терминологией, можно рассматривать тот или иной уровень как систему символов, правил и т. п., которыми следует воспользоваться с целью репрезентации различных выражений» (*Bach E. Op. cit.* P. 57–85).

<sup>16</sup> Третья часть риторики, *inventio*, не затрагивала языка: ее предметом были res, а не verba.

<sup>17</sup> *Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. P.: Pion, 1958. P. 233.

<sup>18</sup> См.: *Todorov Tz. Les catégories du récit littéraire // Communications*. 1966. № 8.

<sup>19</sup> В этой статье я постарался как можно меньше вмешиваться в ведающиеся ныне исследования.

<sup>20</sup> См., в частности: *Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика*. Л.: Госиздат, 1925. Несколько позже Пропп определил функцию как «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» (*Пропп В.Я. Морфология сказки*. Л.: Academia, 1928. С. 30–31). В упомянутой выше работе Ц. Тодоров дает следующее определение: «Значение (или функция) того или иного элемента в произведении — это его способность вступать в коррелятивные связи с другими элементами этого произведения и со всем произведением в целом»; Греймас же уточняет, что единица определяется совокупностью ее парадигматических корреляций, но также и тем местом, которое она занимает в синтагматическом ряду, частью которого является.

<sup>21</sup> Именно этим оно отличается от «жизни», где «шум» сопутствует любому коммуникативному акту. «Шум», то есть то, что препятствует пониманию, может, конечно, существовать и в искусстве, но лишь в качестве элемента, предусмотренного кодом (у Ватто, например).

<sup>22</sup> По крайней мере так обстоит дело в литературе, где свобода в выборе означающих (вытекающая из абстрактной природы естественного языка) предполагает гораздо большую ответственность, чем в тех видах искусства, которые строятся на «сходстве» означающих и означаемых; таково, например, кино.

<sup>23</sup> Функциональный характер повествовательной единицы ощутим с большей или меньшей степенью непосредственности (и очевидности) в зависимости от уровня, к которому эта единица отсылает: если обе единицы принадлежат одному и тому же уровню (в случае ретардации, например), то функциональные отношения заметны очень отчетливо; гораздо менее ощутимы они тогда, когда функция коррелирует с еди-

лицами повествовательного уровня; так, сюжетная интрига многих современных текстов малозначительна; подлинную смысловую силу они обретают лишь на уровне письма.

<sup>24</sup> «Синтаксические единицы (превышающие по размеру предложение) являются единицами содержания» (*Greimas A.-J. Cours de sémiotique structurale, cours typéoturé. 1964. VI.5*). Таким образом, изучение функционального уровня является составной частью общей семантики.

<sup>25</sup> «...отправляться от слова как единого нераздельного элемента словесного искусства — относиться к нему как „к кирпичу, из которого строится здание“, не приходится. Этот элемент разложим на гораздо более тонкие „словесные элементы“» (*Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Ю.Н. Тынянов. Литературный факт. М: Высшая школа, 1993. С. 45*).

<sup>26</sup> Все эти, равно как и вводимые ниже, термины носят предварительный характер.

<sup>27</sup> Это не препятствует тому, что синтагматическое распределение функций в конечном счете способно перекрыть парадигматические отношения между отдельными функциями, как это показали Леви-Стросс и Греймас.

<sup>28</sup> Функции нельзя отождествлять с поступками (глаголами), а Индексы — со свойствами (прилагательными), так как существуют поступки, выполняющие роль Индексов, то есть служащие «знаками» характера, атмосферы и т. п.

<sup>29</sup> Валери говорил в этой связи об «уклончивых знаках». Такие «сбивающие со следа» детали широко используются в детективном жанре.

<sup>30</sup> Н. Рюве называет параметрическими такие элементы, которые сохраняют устойчивость на протяжении всего музыкального произведения (таков, например, постоянный темп в аллегро Баха или монодиктический характер сольного пения).

<sup>31</sup> В работе «Границы повествовательности» (рус. перев. в кн.: *Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 283–299. — Прим. перев.*) Ж. Женетт различает два вида описаний — декоративные и значащие. Значащие описания, очевидно, должны быть отнесены к сюжетному уровню произведения, а декоративные — к уровню дискурса; этим объясняется тот факт, что декоративные описания составляли полностью кодифицированную «часть» риторики, которая называлась *descriptio* или *ekphrasis*; большое значение таким описаниям придает современная неориторика.

<sup>32</sup> Поэтика, 1459 а.

<sup>33</sup> Цит. по: *Bremond Cl. Le message narratif // Communications. 1964. № 4.*

<sup>34</sup> *Mallarmé S. Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1945. P. 386.*

<sup>35</sup> Как всегда, со свойственной ему пронизательностью, но не стремясь развить свою идею, П. Валери определил статус повествовательного времени следующим образом: «Доверие к времени, выступающему в роли агента и путеводной нити, основано на механизме памяти и комбинированной речи» («*Tel Quel*». II. P. 348; курсив мой. — P. Б.); и действительно, иллюзию создает сам дискурс.

<sup>36</sup> Эта концепция напоминает точку зрения Аристотеля: *proairesis*, то есть рациональный выбор действий, которые надлежит совершить, лежит в основе *praxis*, практической науки, которая не создает ника-



ких произведений, отделенных от агента действия, и тем отличается от *poiesis*. Используя эти термины, можно сказать, что аналитик стремится реконструировать внутренний праксис повествовательного текста.

<sup>37</sup> Эта альтернативная по своей сути логика (*сделать то или это*) позволяет уяснить процесс драматизации, обычно происходящий в повествовании.

<sup>38</sup> В смысле ельмслевской двойной импликации: две единицы взаимно предполагают друг друга.

<sup>39</sup> Вполне вероятно, что и на этом микроскопическом уровне можно будет обнаружить оппозицию парадигматического типа если не между двумя элементами, то по крайней мере между двумя полюсам. последовательности: последовательность *Предложить сигарету* предполагает наличие скрытой парадигмы *Опасность/Безопасность* (эт парадигма была выявлена Ю. Щегловым на материале рассказов о Шерлоке Холмсе), *Недоверие / Покровительство, Агрессивность/Дружественность*.

<sup>40</sup> Этот контрапункт был предугадан русскими формалистами, наметившими его типологию; он заставляет вспомнить об основных типах «усложненной» структуры предложения (см. ниже, V.1).

<sup>41</sup> Не забудем, что классическая комедия знала только «актеров» но не «персонажей».

<sup>42</sup> «Персонаж-личность» владевает в романе буржуазной эпохи: так, в «Войне и мире» Николай Ростов — это добрый малый, преданный, мужественный и пылкий человек; князь Андрей — родовит разочарован и т. п.; события, происходящие с ними, лишь выявляют эти персонажей, но не создают их.

<sup>43</sup> Если известная часть современных литераторов и выступила против «персонажа», то вовсе не затем, чтобы его разрушить (это не возможно), а лишь затем, чтобы его обезличить, а это уже совсем иное дело. Роман, в котором, как кажется, нет персонажей (например, «Драма» Филиппа Соллерса), полностью уничтожает личность и на первый план выдвигает язык; тем не менее в таком романе, где действующим лицом является сам язык, сохраняются основополагающие взаимоотношения актантов. Подобная литература знает категорию «субъекта» но отныне — это «субъект» языка.

<sup>44</sup> Greimas A.-J. *Sémantique structurale*. P.: Larousse, 1966. P. 129 sq

<sup>45</sup> Эти операции сгущения подробно обоснованы в психоанализе. Уже Малларме заметил по поводу «Гамлета»: «Второстепенные персонажи необходимы! Ведь на идеальной сцене все движется согласно символической взаимосоотнесенности различных типов между собой или в зависимости от их отношения к какому-нибудь одному персонажу» (*Mallarmé S.* Op. cit. P. 301).

<sup>46</sup> Например, можно выделить произведения, где субъект и объект являются одним и тем же лицом; это рассказы о поисках человеком самого себя, собственной идентичности («Золотой осел») другой тип составят произведения, в которых интерес субъекта последовательно перемещается с одного объекта на другой («Госпожа Бовари»), и т. п.

<sup>47</sup> Анализ романов о Джеймсе Бонде, предпринятый У. Эко, в большей мере опирается на игру, нежели на язык (см.: *Eco U.* James Bond une combinatoire narrative // *Communications*. 1966. № 8. P. 77–93.

<sup>48</sup> См. анализ понятия грамматического лица, предпринятый Э. Бенвенистом в «Основах общей лингвистики».

<sup>49</sup> Такая фраза, повернувшись к читателю, словно бы подмигивает ему. Напротив, предложение «Итак, Лео только что вышел» является знаком самого повествователя, ибо входит составной частью в рассуждение некоей «личности».

<sup>50</sup> В работе Ц. Тодорова «Категории литературного повествования» говорится об образе повествователя и об образе читателя.

<sup>51</sup> «Когда же, наконец, станут писать с точки зрения верховной насмешки, то есть с точки зрения господина Бога, вззирающего на них сверху?» (*Flaubert G. Préface a la vie d'écrivain*. P.: Seuil, 1965. P. 91).

<sup>52</sup> С интересующей нас точки зрения это разграничение тем более важно, что в историческом отношении значительная часть повествовательных произведений (устные рассказы, народные сказки, эпические поэмы, исполняемые аэдами и другими сказителями, и т. п.) не имеет автора.

<sup>53</sup> Ж. Лакан: «Является ли субъект, о котором я говорю, когда говорю, тем же самым субъектом, что и тот, кто говорит?»

<sup>54</sup> См.: *Бенвенист Э.* Цит. соч.

<sup>55</sup> Личный модус: «Ему даже показалось, что, по-видимому, ничего не изменилось» и т. п. Этот прием выглядит еще более грубо в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи, где убийца откровенно говорит «я».

<sup>56</sup> О перформативе см.: *Todorov T. Les catégories du récit littéraire // Communications*. 1966. № 8. Классическим примером перформатива служит высказывание «Я объявляю войну», которое абсолютно ничего не «констатирует» и не «описывает»; его смысл исчерпывается самим актом его произнесения (в противоположность фразе «Король объявил войну», которая является констативной, дескриптивной).

<sup>57</sup> Об оппозиции *logos/lexis* см. работу Ж. Женетта «Границы повествовательности».

<sup>58</sup> *Genus activum vel imitativum* (отсутствие авторского вмешательства в дискурс: театр, например); *genus enarrativum* (говорит один только поэт: сентенции, дидактические поэмы); *genus commune* (смещение обоих жанров: эпопея).

<sup>59</sup> *Sørensen H. Mélange Jansen*. P. 150.

<sup>60</sup> *Halliday J.K. Linguistique générale et linguistique appliquée // Etudes de linguistique appliquée*. 1962. № 1. P. 6.

<sup>61</sup> *Prieto L.J. Principes de poologie*. La Haye. 1964. P. 36.

<sup>62</sup> Сказку, напоминает А. Себаг, можно рассказывать в любое время и в любом месте, однако не так обстоит дело с мифом.

<sup>63</sup> Валери: «В формальном отношении роман похож на сон; и тот и другой можно определить через одну любопытную особенность: *все их сдвиги принадлежат им самим*».

<sup>64</sup> *Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: ИЛ, 1955.

<sup>65</sup> «С диахронической точки зрения отношения, порождаемые одним и тем же пучком, могут проявляться через длительные промежутки времени» (*Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. P. 234).

<sup>66</sup> Ж.-П. Фай по поводу «Бафомета» П. Клоссовского: «Редко когда вымысел (или повествование) с такой ясностью обнаруживал то, чем он и является по самой своей сути, а именно: экспериментом, который «мысль» ставит над «жизнью»» («*Tel Que*» I. № 22. P. 88).

<sup>67</sup> С логической точки зрения *Ожидание* располагает только двумя ядерными функциями: 1° начало ожидания; 2° конец ожидания (дож-





даться/не дожидаться); однако первую функцию можно катализировать очень долго, иногда даже до бесконечности («В ожидании Годо»): вот еще один, на этот раз крайний, пример игры со структурой.

<sup>68</sup> Валери: «Пруст дробит (и мы чувствуем, что он может продолжать это дробление до бесконечности) такие явления, через которые все прочие писатели обычно просто перескакивают».

<sup>69</sup> И в этом случае разница также зависит от субстанции: литература обладает ни с чем не сравнимыми возможностями эллипсиса, которых лишен кинематограф.

<sup>70</sup> Такая редукция вовсе не обязательно совпадает с членением книги на главы; напротив, похоже, что все чаще и чаще роль глав начинает сводиться к тому, чтобы отмечать разрывы в тексте, выполнять функцию задержания (такова техника романа-фельетона).

<sup>71</sup> «Стихотворение может быть понято как результат серии трансформаций, которым подвергается предложение „Я тебя люблю”» (*Riuet N. Analyse structurale d'un poème français // Linguistics. 1964. № 3. P. 82*). Рюве справедливо ссылается на анализ параноического бреда, предпринятый Фрейдом на примере председателя Шрёбера (*Cinq psychanalyses*).

<sup>72</sup> Еще раз напомним, что между грамматическим «лицом» повествователя и тем «личностным» (субъективным) началом, которое постановщик может вложить в самый способ изображения того или иного сюжета, нет ничего общего: *я-камера* (последовательная изображающая события с точки зрения известного персонажа) — явление исключительное в истории кинематографа.

<sup>73</sup> «Убийство на улице Морг».

<sup>74</sup> Ж. Женетт прав, ограничивая *мимесис* передачей диалогических кусков текста (см. его статью «Границы повествовательности») кроме того, диалог всегда выполняет смысловую, а не миметическую функцию.

<sup>75</sup> «...драматическое произведение представляет собой последовательность внешних проявлений действия, так что ни один момент не сохраняет реальности, и в конечном счете не происходит ничего» (*Mallarmé S. Oeuvres complètes. P. 298*).

## Комментарии

Нулевая степень письма (*Le degré zéro de l'écriture*). — Перевод выполнен по изданию: *Barthes R. Le degré zéro de l'écriture*. — P.: Seuil, 1953.

С. 56. ...*белое письмо*. — Выражение, образованное Бартом по аналогии с театральным термином «белый голос», обозначающим голос, лишенный обертонов, окраски.

С. 70. — *письмо марки «Эспри»... «Тан Модерн»...* — Имеются в виду журналы, популярные в среде французской интеллигенции.

С. 76. ...*убийца скрывался за местоимением первого лица*. — Аллюзия на детективный роман Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда» (1936).

С. 82. *Журден*. — Герой комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» (1670), не подозревавший о том, что всю жизнь «говорит прозой».

С. 86. ...*подобно голосу «ярости и тайны»*. — Аллюзия на поэтический сборник Рене Шара «Ярость и тайна» (1948).

С. 90. ...*разницу между Расином и Праксом...* — Соперничая с Расином, французский драматург Жак Праксон написал трагедию «Федра и Ипполит» (1677) одновременно с расиновской «Федрой» (1677). Трагедия успеха не имела.

С. 95. ...*популистского [письма]*... — Популизм — течение во французской литературе 1930-х гг. (Леон Лемонье, 1890–1953; Андре Терив, 1891–1968), ставившее своей задачей беспристрастное изображение жизни «людей из народа»; популистская поэтика затронула творчество таких писателей, как Эжен Дабри, Анри Труайя, Тристан Реми.

С. 98. ...*Фредерика Моро, Эмму Бовари, Бувар и Пекюше...* — Речь идет о персонажах романов Г. Флобера «Воспитание чувств» (1869), «Госпожа Бовари» (1857) и «Бувар и Пекюше» (опубл. в 1881).

Литература и метаязык (*Littérature et méta-langage*). — Впервые в журнале «Phantasmas» (Брюссель). 1959, январь. № 13. Перевод выполнен по изданию: *Barthes R. Essais critiques*. — P.: Seuil, 1964. P. 106–107.

С. 116. ...*«спокойная совесть» литературы...* — Выражение «спокойная совесть» (*la bonne conscience*), или «чистая совесть», употребляется в философии для обозначения самообмана, когда человек либо скрывает от самого себя неприятную истину, либо принимает за истину приятное заблуждение и тем самым оказывается жертвой собственной бессознательной лжи («Существует ложь, вошедшая в нашу плоть и кровь; ее называют „чистой совестью“»). — Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. — М.: REFL-book, 1994. С. 349). Таким образом, понятие «чистой совести» имеет в виду субъективное переживание личности самообмана. Тот же самообман, проанализированный с точки зрения объективных механизмов его функционирования, получает название «нечистой совести» (*la mauvaise conscience*). Подробный разбор феномена «чистой» и «нечистой» совести см. в кн.: *Сартр Ж.-П. Бытие и ничто*. — М.: Республика, 2004. С. 83–104. Будучи рассмотрен не в индивидуально-психологическом, а в социологическом плане, этот



феномен соответствует марксистскому понятию «идеология» («ложное сознание»). У К. Маркса и Ф. Энгельса под идеологией понимается совокупность взглядов той или иной социальной группы (политические воззрения, мораль, право и т. п.), преломляющих реальность с позиций интересов этой группы; идеология тем самым оказывается коллективной «нечистой совестью», отвечающей бессознательному стремлению группы создать иллюзорный образ действительности, скрыть от себя и от других подлинные мотивы собственного поведения. Ср.: «Идеология — это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные побудительные причины, которые приводят его в движение, остаются ему неизвестными... Он создает себе, следовательно, представление о ложных или кажущихся побудительных силах». — *Маркс К. и Энгельс Ф. Избранные произведения. Т. 2.* — М., 1955. С. 477.

С. 116. ...*здесь-бытие* (фр. être-là, нем. Dasein). — Философский термин, обозначающий исходную человеческую реальность, обладающую приоритетом по отношению ко всякой рефлексии над ней.

С. 116. ...*«белое»... письмо*. — См. коммент. к эссе «Нулевая степень письма».

С. 116. ...*что такое литература...* — Аллюзия на одноименный сборник эссе (1947) Ж.-П. Сартра.

Писатели и пишущие (Ecrivains et écrivants). — Впервые в журнале «Arguments». 1960. № 20. Перевод выполнен по изданию: *Barthes R. Essais critiques.* — П.: Seuil, 1964. Р. 147–154.

С. 119. ...*литература всегда нереалистична.* — Здесь, как и в других работах, Барт выступает против воззрений так называемого «наивного реализма», согласно которым «реализм» в искусстве состоит в «подражании природе», понимаемом как тщательное воспроизведение внешнего облика предметов, то есть как создание их изобразительных копий. Такая копия-артефакт, или симулякр (*псевдо-физис, мнимая природа*, по Барту), не пробуждает у воспринимающего активно-познавательного отношения к действительности, а лишь стремится поразить его чисто техническим мастерством, с которым изготовлен фальсификат. Эта иллюзионистская теория искусства была едко высмеяна еще Гегелем, отмечавшим, что «искусство, если оно не идет дальше формальной цели одного лишь *подражания*, дает вместо подлинной жизни лишь ее оболочку». Поэтому в подобном «подражании природе» нет «ни свободного творчества природы, ни художественного произведения, ничего, кроме фокуса». Более того, «произведения *архитектуры*, которая ведь тоже является *художественным творчеством*, а также и *поэтические произведения*, поскольку они не ограничиваются простым описанием, нельзя назвать подражаниями природе» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. — М.: Искусство, 1968. С. 48, 49, 51; см. также: *Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе.* — М.-Л.: Просвещение, 1966). Что касается Барта (следующего здесь за Брехтом), то, с его точки зрения, искусству следует отнюдь не усыплять сознание аудитории, завораживая ее обманчивой видимостью физической реальности (*псевдофизис*), а наоборот, пробуждать это сознание: «в наше время... когда ставкой является освобождение человека от отчуждения, искусство должно быть *антифизисом*... в отчужденном обществе искусство должно быть критическим, ему надлежит



разрушать любую иллюзию, даже иллюзию „Природы“...» (*Bartbes R. Essais critiques*. — P.: Seuil, 1964. P. 88).

С. 120. *Проект* — термин экзистенциалистской философии, обозначающий предвосхищение индивидом будущего, проецирование себя в него посредством целеполагающей деятельности и актов свободного выбора, в результате чего человек предстает не как заданная природой и социальными обстоятельствами неизменная «сущность», а как непрерывно «делющее себя» «существование». Понятие «проект», таким образом, шире и глубже, нежели понятие «сознательный замысел».

С. 120. ...*нейтрализовать различие между истиной и ложью...* — Утверждая относительность (зависимость от изменчивого человеческого «мнения», доксы) таких понятий как истина и ложь, добро и зло, красота и безобразие и т. п. (ср. изречение Протагора «Человек есть мера всех вещей»), греческие софисты подменяли понятие «правды», «знания» (*epistēmē*) о вещах понятием «правдоподобия» (*eikos*). Правдоподобные же высказывания, по определению, не поддаются проверке на истинность или ложность.

С. 120. *Ангажированность* (букв. «вовлеченность») — термин, введенный в философский и общественный обиход Ж.-П. Сартром. Поскольку человек, по Сартру, непрерывно «строит» себя посредством бесконечной последовательности актов нравственно-практического выбора, он тем самым в каждый момент существования определяется по отношению к окружающим его обстоятельствам, оказывается в той или иной «ситуации», занимает ту или иную «позицию»; в этом смысле даже сознательное невмешательство в события своего времени представляет собой форму ангажированности: «Я считаю Флобера и Гонкуров ответственными за репрессии, которые последовали за Коммуной, потому что они не написали ни строчки, чтобы помешать им» (*Sartre J.-P. Situations II*. — P.: Gallimard, 1948. P. 13). Таким образом, ангажированность, по Сартру, — это неизбежная вовлеченность личности в поток истории, по отношению к которой ни один человек в принципе не способен занять позицию стороннего наблюдателя. Барт, однако, употребляет это выражение в более привычном смысле, имея в виду сознательно выбираемую писателем общественную позицию.

С. 120. ...*мэтр Жак*. — Персонаж комедии Ж.-Б. Мольера (1622–1673) «Скупой» (1668), слуга Гарпагона.

С. 121. ...*а технические приемы — как искусство*. — Барт играет на двух значениях слова «искусство» — современном (искусство как «особый вид духовной деятельности») и классическом (искусство как «искусность», «умение», «мастерство»).

С. 125. ...*отдаленный наследник Проклятого*. — «Проклятыми» П. Верлен назвал ряд современных ему поэтов (Тристан Корбьер, Артюр Рембо, Стефан Малларме и др.), не нашедших понимания в обществе или отвергнутых им.

С. 125. ...*функция... которую Кл. Леви-Стросс приписывает Колдуну*. — См. статью Кл. Леви-Стросса «Колдун и его магия» в кн.: *Леви-Стросс Кл. Структурная антропология*. — М.: Наука, 1983. С. 147–164.

О Расине (*Sur Racine*). — Перевод выполнен по изданию: *Bartbes R. Sur Racine*. — P.: Seuil, 1963.

С. 160. ... «*нечистой совести*»... — См. коммент. к статье «Литература и метаязык».





С. 166. ...*в изначальном смысле слова перипетией...* — Перипетия (перелом) есть «перемена делаемого в свою противоположность». — *Аристотель*. Поэтика. 1452, а22.

С. 179. *Свинг* — манера исполнения джазовой музыки, придающая мелодии живость, ритмическую гибкость; была распространена в 40–50-е гг.

С. 188. *Мариводаж* — рафинированный, прециозный стиль, получивший название по имени французского писателя Пьера де Мариво (1688–1763).

С. 194. ...*сражением при Уг*. — Имеется в виду морская битва (1692) между французским флотом и соединенными англо-голландскими силами в заливе Сены, неподалеку от местечка Сен-Ва-ла-Уг, где французы потерпели поражение.

С. 199. *В своей книге о Рабле...* — Речь идет о монографии Люсьена Февра «Проблема неверия в XVI веке. Религия Рабле» (1947).

С. 199. ...*сократический демон*. — Демон — низшее божество в греческой мифологии. В данном случае — намек на «внутренний голос» Сократа, который он называл своим «демоном» (см.: *Платон*. Апология Сократа. 31d).

С. 201. ...*аналогично месту события в историзирующей истории*. — Под «историзирующей историей» (выражение принадлежит французскому философу Анри Берру, 1863–1954) здесь понимается фактографическая история, с которой полемизировал создатель школы «Анналов» Люсьен Февр (1878–1956), доказывавший, что задача историка заключается не в пассивном «собрании» фактов, а в их активном «отборе» (см.: *Февр Л.* Историзирующая история // *Л. Февр*. Бои за историю. — М.: Наука, 1991. С. 67–71). В более широком смысле проблема сопоставима с методологической дихотомией, выдвинутой в конце XIX — начале XX в. представителями «баденской школы» неокантианства (Вильгельм Виндельбанд, 1848–1915; Генрих Риккерт, 1863–1936) и оказавшей значительное влияние на позднейшую западную историографию. Исходя из того факта, что явления природы многократно повторяются и поддаются воспроизведению в эксперименте, тогда как культурно-исторические события однократны, уникальны и экспериментально не воспроизводимы, Виндельбанд и Риккерт попытались провести соответствующую границу между «науками о природе» и «науками о культуре» («Одни из них суть науки о законах, другие — науки о событиях; первые учат тому, что всегда имеет место, последние — тому, что однажды было». — *Виндельбанд В.* Прелюдии. — СПб., 1904. С. 320). Привилегируя неповторимость исторических событий, баденцы тем самым отказывали историческим (гуманитарным) наукам в праве на теоретические обобщения, отводя им описательную, «идиографическую» роль.

С. 202. ...*истории с сонетами*. — Во время борьбы вокруг «Федры» (1677) сторонники и противники Расина обменивались пародийными и насмешливыми сонетами, колкость которых выходила за рамки чисто литературной полемики, задевая личное достоинство участвовавших в ней лиц.

С. 207. ...*тулузские монахини* (Filles de l'Enfance). — Имеется в виду конгрегация женских монастырей в Тулузе, находившихся под влиянием янсенизма; конгрегация была создана в 1662 г. и упразднена по наущению иезуитов в 1686 г.

С. 211. *Я птичка; у меня есть крылья... Я мышка; слава гфызунам!* — Строки из басни Жана Лафонтена (1621–1695) «Летучая мышь и две ласки» (Басни. II, V).

Воображение знака (L'imagination du signe). — Впервые в журнале «Arguments». 1963. № 27–28. Перевод выполнен по изданию: *Barthes R. Essais critiques*. — P.: Seuil, 1964. P. 206–212.

С. 223. ...исследования русской формальной школы... — Проблемам синтагматического развертывания сюжета посвящены, в частности, многие работы В.Б. Шкловского (1893–1984), например: «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919), «Развертывание сюжета. Как сделан Дон Кихот» (1921) и Б.В. Томашевского (1890–1957): «Теория прозы. Поэтика» (1925; 2-е изд. — 1996); В.Я. Пропп (1895–1970) в «Морфологии сказки» (1928; 2-е изд. — 1969) заложил основы структурной нарратологии.

С. 224. ...в сне Цициона... — «Сон Цициона» входит в 6-ю книгу сочинения Цицерона «О государстве».

С. 225. ...социологию «видений». — Имеется в виду социологическая модель Л. Гольдмана. См., в частности: *Гольдман Л. Структурно-генетический метод в истории литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе*. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987; *Гольдман Л. Сокровенный Бог*. — М.: Логос, 2001.

Структурализм как деятельность (L'activité structuraliste). — Впервые в газете «Lettres nouvelles». 1963. № 32, февраль. Перевод выполнен по изданию: *Barthes R. Essais critiques*. — P.: Seuil, 1964. P. 213–220.

Две критики (Les deux critiques). — Впервые в журнале «Modern Language Notes». 1963. № 78, декабрь. Перевод выполнен по изданию: *Barthes R. Essais critiques*. — P.: Seuil, 1964. P. 246–251.

С. 238. ...как показал Мангейм... — В работе «Идеология и утопия» (1929) немецкий социолог Карл Мангейм (1893–1947) стремился раскрыть идеологические предпосылки не только позитивистской системы знания, но и всякого познавательного процесса как такового. Ср.: «Каждое познание направлено... на определенный предмет и применяется прежде всего к нему. Однако характер подхода к предмету зависит от природы субъекта... ибо для того, чтобы стать познанием, видение должно быть формализовано и концептуализовано, а формализация и концептуализация зависят от состояния теоретико-понятийной системы отсчета. Какие понятия и уровни соотношения существуют... не в последней степени зависит от историко-социального положения ведущих (de facto), мыслящих представителей определенных групп». — *Мангейм К. Диагноз нашего времени*. — М.: Юрист, 1994. С. 77; см. также коммент. к статье «Литература и метаязык».

С. 240. *Башляр... показал...* — См.: *Башляр Г. Предисловие к книге «Воздух и сны» // Вопросы философии*. 1987. № 5. С. 109.

С. 242. ...Ш. Морона, чья критика... увенчанная докторской степенью... — Имеется в виду докторская диссертация французского литературоведа-неофрейдиста Ш.-П. Морона (1899–1966) о Расине, защищенная в университете г. Экс-ан-Прованс в 1957 г.





С. 243. ...критика феноменологическая... — Феноменология — философская дисциплина, ставящая своей целью беспредпосылочное описание феноменов и смыслов. В эстетике феноменологический метод исходит из того, что конкретная целостность произведения (и соответствующий ей акт непосредственного, нерасчлененного восприятия) возникает как результат взаимодействия целого ряда онтологических «слоев», а также (во временных искусствах) динамических «фаз» развертывания текста; задача исследователя заключается в том, чтобы выявить («эксплицировать») эти слои и фазы (см.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — М.: ИЛ, 1962).

С. 243. ...тематическая [критика]. — Феноменологическое крыло французской «новой критики» (Жорж Пуле, Жан-Пьер Ришар, Жан Старобинский и др.), стремящееся эксплицировать архетипические символы, мотивы и т. п., направляющие всякое индивидуальное творчество.

Что такое критика? (Qu'est-ce que la critique?). — Впервые (под названием «Criticism as language») в газете «Times Literary Supplement». 1963. 27 сентября. Перевод выполнен по изданию: *Barthes R.* Essais critiques. — P.: Seuil, 1964. P. 252–257.

С. 246. ...Г. Башляр, начав с анализа тематических субстанций... — Французский философ Гастон Башляр (1884–1962) в работах 1930–1940-х гг. («Психоанализ огня», 1938; «Вода и сны», 1942; «Земля и грезы о покое», 1948), написанных отчасти под влиянием теории архетипов К.-Г. Юнга, искал источники поэтической образности в коллективном «резервуаре прасимволов» (Огонь, Вода, Воздух, Земля). Позднее Башляр пришел к выводу, что указанные субстанции следует рассматривать не как первичные доминанты воображения, а как одну из реализаций или проекций его общей функции.

С. 247. ...и оправдание свое она находит не в «истине». — Речь идет о субстанциалистской трактовке «истины» (онтологический объективизм Платона, классический европейский рационализм, позитивистский редукционизм и др.). Подобно тому как для Платона (противопоставлявшего умопостижимый мир вечных «идей» текучему миру чувственных «вещей») только «идеи» являются предметом знания, тогда как относительно «вещей» могут существовать лишь недостоверные «мнения», — точно так же и позитивистская методология склонна проводить границу между эмпирическим миром «явлений» и потаенным миром «сущностей», оказывающихся подлинным предметом науки. Тем самым субстанциализм представляет себе познавательный акт 1) как прорыв из мира «явлений» в мир «сущностей»; 2) как пассивно-созерцательное копирование разумом этих сущностей; 3) как преодоление множества «мнений» об объекте и нахождение некоей единой и единственно адекватной «истины» о нем — тезис, являющийся, в частности, краеугольным в картезианской эпистемологии: «...существует лишь одна истина касательно каждой вещи, и кто нашел ее, знает о ней все, что можно знать» (*Декарт Р.* Рассуждение о методе. С приложениями. Диоптрика. Метеоры. Геометрия. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 24).

Барт как раз и полемизирует с подобным пониманием «истины», имея в виду те случаи в литературоведении, когда произведение рассматривается всего лишь как эмпирический эпифеномен, за которым скрывается породившая его субстанциальная «причина» (тэновские «первоначальные силы», плехановский «социологический эквивалент»,

фрейдовские «комплексы» и т. п.); проникновение в такую «причину» — путем «взлома» произведения — якобы и приводит к постижению его окончательной «истины». Барт же исходит из следующих методологических посылок, утвердившихся в ходе современной «эпистемологической революции»: 1) познающий субъект не пассивно запечатлевает преднаходимые «сущности» (сама «сущность» на деле есть не что иное, как взаимопереплетение «атрибутов»), но занимается *активной рациональной деятельностью*, направленной на освоение объекта; 2) поэтому он не созерцает объект, но включает его в свою деятельность, в различные формы собственного опыта, *испытывает* в свете определенных — исторически меняющихся — гносеологических установок; 3) в зависимости от этих установок один и тот же объект по-разному раскрывается перед исследователями, придерживающимися разных познавательных парадигм. Таким образом, отвергая субстанциалистскую трактовку «истины», Барт настаивает отнюдь не на непознаваемости, а на познавательной неисчерпаемости объекта и тем самым на существовании не одной, а множества «истин» о нем — истин, являющихся функцией истории, исторического движения человеческого разума. Наконец, определяя литературоведение как «дискурс о дискурсе» (а не об условиях его возникновения), Барт переносит проблему «истины» из сферы внешних «причин», порождающих литературу, в сферу самой литературы как особой смысловой реальности (см. также статью Барта «История или литература?» в наст. сборнике).

С. 248. ... «спокойной совестью». — См. коммент. к статье «Литература и метаязык».

С. 249. *Валидность* (от лат. *validus* — адекватный, пригодный, имеющий силу) в психологии — важнейший критерий качества теста, означающий его пригодность для измерения того, что он предназначен измерять (так, тест, пригодный для оценки интеллектуальных способностей, может не годиться для оценки темперамента и т. п.). Понятие «валидности» («пригодности») широко применяется и в других гуманитарных науках; по Ельмслеву, например, «пригодной» является лишь теория, включающая «ряд предпосылок, о которых из предшествующего опыта известно, что они удовлетворяют условиям применения к некоторым опытным данным», так что мера «пригодности» теории оказывается мерой ее «реалистичности» (см.: Ельмслев А. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. I. — М.: ИЛ, 1960. С. 274–276).

Вместе с тем всякая теория, согласно Ельмслеву, должна отвечать трем «эмпирико-дедуктивным» требованиям: «Описание должно быть свободным от противоречий (самоудовлетворяющим), исчерпывающим и предельно простым. Требование непротиворечивости предшествует требованию исчерпывающего описания. Требование исчерпывающего описания предшествует требованию простоты» (там же, с. 272).

Употребляя термин «валидность», Барт пытается совместить в нем критерий «пригодности» с критерием «внутренней непротиворечивости» («связности», «когерентности») теории: «пригодным» может быть только «систематический» язык описания. При этом литературоведческая теория (социологическая, психоаналитическая и т. п.) считается валидной постольку, поскольку адекватно описывает определенный смысловой «срез» произведения (или литературы в целом). Однако, будучи не в силах претендовать на абсолютное исчерпание смысловой полноты литературы, подобная теория ни в коем случае не может счи-





таться «истинной» (т. е. владеющей единственной и окончательной «истинной» о литературном объекте).

С. 250. ... «алетического». — Алетический (от греч. alêtheia — истина) — частичный.

Риторика образа (Rhétorique de l'image). — Впервые в сб. «Communications». 1964. № 4. Р. 40–51. Перевод выполнен по указанному изданию.

С. 259. ...молчание бога не позволяет сделать выбор между различными знаками... — Аллюзия на работу Л. Гольдмана «Бог сокровенный», где трагическая ситуация определяется через этическую равноценность возможных для героя способов поведения.

С. 259. ...панический «трепет смыслов». — Слово «панический» происходит от имени бога Пана, который был способен криком ввергать нарушителей своего покоя в ужас; см. также статью «Структурализм как деятельность».

С. 268 ...наша психея... структурирована наподобие языка. — Речь идет о гипотезе Ж. Лакана, согласно которому психический аппарат человека включает в себя три инстанции — реальное (le réel), воображаемое (l'imaginaire) и символическое (le symbolique).

*Реальное.* Характеризуя психическое становление индивида, Лакан исходит из факта первичной неотчужденности «я» ребенка от окружающего мира — факта, известного еще в прошлом веке (так, А.А. Потебня в работе «Мысль и язык» [1862] писал: «На первых порах для ребенка еще все — свое, еще все — его я; хотя именно потому, что он не знает еще внутреннего и внешнего, можно сказать и наоборот, что для него вовсе нет своего я. ...исходное состояние сознания есть полное безразличие я и не-я». — Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. С. 170). По Лакану, «мир» для ребенка в первую очередь отождествляется с телом Матери и персонифицируется в нем, а потому выделение из этого мира (отделение от материнского тела), образование субъективного «я», противопоставляемого объективируемому «не-я», оказывается своего рода нарушением исходного равновесия и тем самым — источником психической «драмы» индивида, который, ощущая свою отторгнутость от мира, стремится вновь слиться с ним (как бы вернуться в защищенное материнское лоно). Таким образом, первичной движущей силой человеческой психики оказывается *нехватка* (le manque-à-être), «зазор», который индивид стремится заполнить. Это стремление Лакан обозначил термином *потребность* (le besoin). Сфера недифференцированной «потребности», настоятельно нуждающейся в удовлетворении, но никогда не могущей быть удовлетворенной до конца, и есть *реальное*. «Реальное» властно заявляет о себе в каждый миг существования индивида (в этом смысле оно всегда «здесь»), но вместе с тем находится по ту сторону всякой рациональности и потому не может быть уловлено ни в процессе психоаналитического сеанса (Лакан выводит «реальное» за пределы научного исследования), ни в процессе субъективной саморефлексии: оно «вне игры».

*Воображаемое.* По Лакану, это тот образ самого себя, которым располагает каждый индивид, его личностная самоидентичность, его «Я» (Moi). Формирование «воображаемого» происходит у ребенка в возрасте от 6 до 18 месяцев — на стадии, которую Лакан назвал «стадией зеркала»: именно в этот период ребенок, ранее воспринимавший

собственное отражение как другое живое существо, пытавшийся его потрогать, лизнуть или просто заглянуть за зеркало, начинает отождествлять себя с ним (что выражается в необычайном оживлении, смехе, мимике и т. п.). Таким образом, процесс формирования «воображаемого» оказывается оборотной стороной процесса разрыва индивида с внешним миром, с телом Матери. Важнейшая функция «воображаемого» — психическая защита индивида: «воображаемое» подчиняется не «принципу реальности», а *логике иллюзии*: оно создает такой образ «Я», который устраивает индивида и играет экранирующую роль как по отношению к объективной действительности, так и по отношению к тем образам этого индивида, которые существуют в сознании его партнеров по коммуникации — «других»; в этом смысле «воображаемое» есть область «незнания», заблуждения человека относительно самого себя. Недифференцированная «потребность», характеризующая уровень «реального», будучи спроецирована в сферу «воображаемого», конкретизируется в форме *желания* (*le désir*), управляемого принципом удовольствия/неудовольствия и ориентированного на эмпирические объекты. При этом диалектика «желания» такова, что его удовлетворение (например, утоление жажды) приводит к исчезновению самого желания, то есть первичного жизненного импульса; такое удовлетворение равносильно смерти, поэтому для поддержания жизни необходимо возникновение все новых и новых объектов желания. Однако подлинной потребностью человека является, по Лакану, не само по себе стремление к овладению этими объектами, а стремление к слиянию с миром: слиться же с миром — значит получить признание с его стороны, быть любимым (хваляемым и т. п.) другими людьми (так, ребенок, выпрашивающий у матери сладости, на самом деле требует ее внимания, ласки): подлинное желание человека состоит в том, чтобы другой его желал, в нем нуждался и т. п.; он хочет сам быть «объектом», которого не хватает партнерам по социальной коммуникации, хочет быть причиной «желания» с их стороны (см.: *Lacan J. Ecrits*. — P.: Seuil, 1966. P. 181, 268). Таким образом, выявляется принципиальная зависимость индивида от окружающих его людей, обобщаемых Лаканом в понятии *Другого*, носителя «символического».

*Символическое*. По Лакану, это совокупность социальных установлений, представлений, норм, предписаний, запретов и т. п., которую ребенок застает готовой при своем рождении и усваивает по большей части совершенно бессознательно; «символическое», будучи «порядком культуры», выполняющим регуляторную функцию, как раз и персонифицируется в фигуре Другого или Отца, поскольку именно через Отца ребенок впервые приобретает навыки культурного существования, то есть усваивает социальный Закон. «Символическое» — это область сверхличных, всеобщих, социокультурных смыслов, задаваемых индивиду обществом; это, следовательно, область *бессознательного*. Отсюда — радикальный пересмотр Лаканом классического понятия «субъекта». Если в рамках картезианской традиции «субъект» рассматривался как некая субстанциальная целостность, как суверенный носитель сознания и самосознания (ср. *Cogito ergo sum*) и как ценностная точка отсчета в культуре, то, по Лакану, напротив, *субъект* (*le sujet*) предстает как функция культуры, как точка пересечения различных символических структур и как точка приложения сил бессознательного: не культура является атрибутом индивида, а индивид оказывается «атрибутом» культуры, говорящей «при помощи» субъекта;





сам же по себе «субъект» есть «ничто» (rien), некая «пустота», заполняемая содержанием символических матриц. Отсюда — постоянное взаимодействие между субъектом как носителем культурных норм и «Я» (Moi) как носителем «желания», то есть между «символическим» и «воображаемым». «Символическое» стремится полностью подчинить себе индивида, тогда как задача «Я» состоит в том, чтобы, используя топоры культуры, создать с их помощью собственный нарциссический образ, то есть, подставив «Я» на место «субъекта», создать себе культурное алиби. Тем самым уточняется понятие бессознательного: бессознательное, по Лакану, это «речь Другого», но это такая речь, которая постоянно редактируется «воображаемым»: «Бессознательное — это глава моей истории, которая отмечена пробелом или обманом, это глава, подвергшаяся цензуре» (Lacan J. Ecrits. — P.: Seuil, 1966. P. 259). При этом бессознательное рассматривается Лаканом в качестве своеобразного языка, ибо символическое организовано по тем же законам, что и естественные языки («бессознательное структурировано как язык»); в нем можно выделить сферу означающих и означаемых, язык и речь, парадигмы и синтагмы, законы метафорического переноса и метонимического смещения и т. п. Вместе с тем следует иметь в виду существенное отличие «языка бессознательного», с которым имеет дело психоанализ, от естественных языков, с которыми имеет дело лингвистика как таковая, — отличие, на которое указал, в частности, Э. Бенвенист: бессознательная символика является одновременно «и подъязыковой и надъязыковой. Подъязыковой она является потому, что источник ее расположен глубже, чем та область, в которой благодаря воспитанию и обучению закладывается механизм языка. В ней используются знаки, не поддающиеся членению и допускающие многочисленные индивидуальные вариации... Эта символика является надъязыковой вследствие того, что в ней используются знаки очень емкие, которым в обычном языке соответствовали бы не минимальные, а более крупные единицы речи» (Бенвенист Э. Заметки о роли языка в учении Фрейда // Э. Бенвенист. Общая лингвистика. — М.: Прогресс, 1974. С. 125–126).

В заключение отметим решительное стремление Лакана к дебиологизации психоанализа, то есть к устранению фрейдовского пансексуализма. Вынося за пределы исследования все собственно биологические потребности, Лакан соотносит душевную жизнь индивида не с физиологическими импульсами организма, а с ценностями, эталонами и символами культуры, рассматривает бессознательное не как нечто стихийное (фрейдовское «оно»), а как упорядоченную область, где происходит социализация личности.

С. 271. ...из всех метабол... — О метаболах см.: Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. — М.: Прогресс, 1986.

Основы семиологии (Éléments de sémiologie). — Впервые в сб. «Communications». 1964. № 4. Перевод выполнен по изданию: Barthes R. Le degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de sémiologie. — P.: Gonthier, 1965. P. 77–172.

Введение в структурный анализ повествовательных текстов (Introduction à l'analyse structurale des récits). — Перевод выполнен по изданию: Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications. 8. — P., 1966. P. 1–27.



С. 358. ...*двойное членение в языке...* — Согласно А. Мартине, первое членение речевого высказывания приводит к выделению в нем значимых единиц (фразы, синтагмы, слова и др.), причем минимальной единицей, обладающей смыслом, оказывается морфема (монема); на уровне второго членения морфемы разлагаются на еще более мелкие единицы (фонемы), не имеющие собственного значения, но выполняющие смысло-различительную функцию.

С. 358. ...*типологическую схему актантов...* — Актант (от фр. *action* «действие») — агент действия (см.: Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000).

С. 359. ...*уровень описания...* — См.: Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа // Э. Бенвенист. Общая лингвистика. — М.: Прогресс, 1974.

С. 360 ...*вслед за русскими формалистами...* — Имеется в виду разграничение «фабулы» и «сюжета», проведенное теоретиками русской «формальной школы». «Фабулой называется совокупность событий... о которых сообщается в произведении... Фабуле противостоит сюжет: те же события, но... в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них... Фабула — это „то, что было на самом деле“, сюжет — то, „как узнал об этом читатель“» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М.-Л., 1925. С. 137).

С. 365. *Денотативный уровень языка* — уровень, на котором выражаются основные, чаще всего предметные, значения языковых единиц.

С. 365. ...*к субстанции содержания.* — Барт использует предложенное Л. Ельмслевом членение плана содержания семиотических объектов на субстанцию содержания и форму содержания (и, соответственно, плана выражения — на субстанцию выражения и форму выражения). Субстанция содержания — это «аморфная масса мысли», преднаходимая языком. Специфические границы, проводимые в этой субстанции каждым языком, выделение в ней различных факторов и нахождение различных «центров тяжести» Ельмслев назвал «формой содержания». См.: Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. I. — М.: ИЛ, 1960. С. 305–318.

С. 366. *Парадигматическая корреляция* — отношения между единицами, принадлежащими к одному и тому же классу; синтагматическая корреляция — отношения между единицами, выбранными из разных парадигматических классов и построенных в линейно развертывающийся ряд.

С. 369. *Эксплетивный* — вводный, вставной, необязательный.

С. 375. *Антецедент* — предыдущая единица высказывания, с которой соотносена другая единица, последующая; *консеквент* — единица высказывания, вводимая своим антецедентом.

С. 377. *Бифуркация* — точка или момент, где явление распадается на два и возникает возможность альтернативного выбора.

С. 384. *Бенефициарий* — актант, в пользу которого совершается действие.

С. 385. *Конативная функция* — функция ориентации на адресата сообщения; ее наиболее чистое грамматическое выражение — звательная форма и повелительное наклонение. (См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». С. 200).

С. 387. *Аорист* — видовременная глагольная форма, обозначающая прошедшее действие как таковое, не указывающая на его развитие, полноту свершения или предел.

С. 387. *Hic et nunc (лат.)* — здесь и теперь.





С. 389. ...известная часть современной литературы является не дескриптивной, но транзитивной... — Барт имеет в виду практику так называемого «нового нового романа», представленного в 60-е гг. XX в. рядом авторов (Филипп Соллерс, Жан Рикарду, Жан-Пьер Фай и др.), группировавшихся вокруг журнала «Тель Кель». Усомнившись в «языке» литературы как в якобы нейтральном средстве выражения свободной мысли писателя, они увидели в нем социальный механизм, обладающий такой же принудительной силой, как и любое другое общественное установление. Понимая бартовское «письмо» («Нулевая степень письма») как опредметившуюся в языке идеологическую сетку, которую культура помещает между индивидом и действительностью («письмо» социальной группы, эпохи, политической партии, журнала, жанра и т. п.), они представили себе всю литературу в виде огромного «склада» различных типов «письма», из которого каждый новый писатель — постольку, поскольку он не идет на полный разрыв с «традицией» — вынужден заимствовать свой «язык», а вместе с ним и всю систему ценностно-смыслового отношения к миру; это означает, что, вопреки иллюзии духовной независимости, подобная система не столько создается самим писателем, сколько задается ему типом или типами «письма», тяготеющими над ним. Эта тотальная несвобода пишущего как раз и стала предметом субверсии со стороны неоавангарда: замороженные идеей условности всякого «письма», писатели попытались превратить собственные произведения из средства изображения действительности (*дескриптивная* функция, по Барту) в средство иронико-драматической рефлексии «письма» над своей жизненной неадекватностью, следствием чего явилось обнажение, «афиширование» самих языковых кодов, которыми пользуется литература (это, по Барту, *транзитивная* функция языка, его направленность на самого себя).

С. 389. *Атрибутивные формулы* — клишированные формулы, при помощи которых в фольклоре изображаются персонажи, их поступки, описываются пейзаж, обстановка действия и т. п.

С. 390. ...*oratio directa, oratio indirecta... oratio tecta*. — Имеются в виду три типа рассказывания в поэзии: 1) мимесис (подражание как уподобление, когда автор полностью «скрывает себя», как бы растворяясь в поступках и речах персонажей [драма]; 2) диегесис (повествование), когда произведение состоит исключительно из высказываний самого поэта (напр., дифирамб); 3) «смешанный» род, представленный эпосом, когда поэт использует как приемы мимесиса (прямая речь персонажей), так и приемы диегесиса (повествование от собственного лица). См.: Платон. Государство, 392d–394c.

С. 393. ...*если знак фракционирован*... — Фракционированным называется знак, где одно означаемое распределено между несколькими «псевдоозначающими», которые имеют смысл только в своей совокупности. Таковы, например, фразеологизмы. См.: Балии Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. — М.: ИЛ, 1955. С. 161.

С. 395. *Диреза* — распадение единицы на две части.

С. 397. *Органиграмма* — схема, изображающая порядок следования операций в программе.

С. 397. *Изотопия* — свойство семантической единицы, позволяющее воспринимать ее как значимое целое.

С. 398. *Меризматический уровень* — фонологический уровень, лежащий глубже фонематического; его единицами являются не фонемы, а их различительные черты (меризмы).

С. 401. ...энтимематические... — Энтимема (*греч.* enthymema «то, что в уме»), по Аристотелю, есть силлогизм от правдоподобной посылки (см.: *Аристотель*. Первая аналитика. II.27), служащий средством риторического убеждения и способный давать вероятное (правдоподобное) умозаключение.

С. 402. *Inventio* (*лат.*) «нахождение».

С. 402. ...ее предметом были *res*, а не *verba*. — Учение о «нахождении» было направлено на предмет высказывания (*res* «вещи», «дела»), но в его компетенцию не входило построение самого этого высказывания, повествующего дискурса (*verba* «слова», «выражения»).

С. 403. *Descriptio* (*лат.*), *ekphrasis* (*греч.*). — Описание изображений, прерывающих ход сюжетного повествования; классический пример экфрасиса описание щита Ахилла (XVIII песнь «Илиады»).

С. 404. ...где действующим лицом является сам язык... — См.: *Барт Р.* Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000.

Г.К. Косиков



## Избранная библиография

### Работы Р. Барта

- Le Degré zéro de l'écriture. — P.: Seuil, 1953.  
Michelet par lui-même. — P.: Seuil, 1954.  
Mythologies. — P.: Seuil, 1957.  
Sur Racine. — P.: Seuil, 1963.  
Essais critiques. — P.: Seuil, 1964.  
La Tour Eiffel. — P.: Delpir, 1964.  
Le Degré zéro de l'écriture *suivi de* Éléments de sémiologie. — P.: Gonthier, 1965.  
Critique et Vérité. — P.: Seuil, 1966.  
Système de la Mode. — P.: Seuil, 1967.  
S/Z. — P.: Seuil, 1970.  
L'Empire des signes. — Genève: Skira, 1970.  
Sade, Fourier, Loyola. — P.: Seuil, 1971.  
Le Degré zéro de l'écriture *suivi de* Nouveaux Essais critiques. — P.: Seuil, 1972.  
Le Plaisir du texte. — P.: Seuil, 1973.  
Roland Barthes par Roland Barthes. — P.: Seuil, 1975.  
Fragments d'un discours amoureux. — P.: Seuil, 1977.  
Leçon. — P.: Seuil, 1978.  
Sollers écrivain. — P.: Seuil, 1979.  
La Chambre claire. — P.: Gallimard–Seuil, 1980.

\*\*\*

- Le Grain de la voix. Interviews. — P.: Seuil, 1981.  
L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III. — P.: Seuil, 1982.  
Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV. — P.: Seuil, 1984.  
L'Aventure sémiologique. — P.: Seuil, 1985.

\*\*\*

- Comment vivre ensemble? Cours et séminaires au Collège de France (1976–1977) / Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. — P.: Seuil–IMEC, 2002.  
Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978) / Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. — P.: Seuil–IMEC, 2002.  
La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980) / Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. — P.: Seuil, 2003.  
Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974–1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits / Avant-propos d'Eric Marty. Présentation et édition de Claude Coste. — P.: Seuil, 2007.

\*\*\*

- Œuvres complètes / Edition établie et présentée par Eric Marty. V. I–III. — P.: Seuil, 1994–1995.  
Œuvres complètes / Edition établie et présentée par Eric Marty. V. 1–5. — P.: Seuil, 2002.

## Переводы на русский язык

*Барт Р.* Основы семиологии / Перевод Г.К. Косикова // Структурализм: «за» и «против» / Составление М.Я. Полякова. Общая редакция Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. — М.: Прогресс, 1975.

*Барт Р.* Нулевая степень письма / Перевод Г.К. Косикова // Семиотика / Составление, вступит. статья и общая редакция Ю.С. Степанова. — М.: Радуга, 1983.

*Барт Р.* Драма, поэма, роман / Перевод Г.К. Косикова и И.К. Стаф // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Общая редакция и предисловие А.Г. Андреева. — М.: Прогресс, 1986.

*Барт Р.* Критика и истина. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Перевод Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Составление, общая редакция и вступит. статья Г.К. Косикова. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1987.

*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Перевод Г.К. Косикова, Б.П. Нарумова, С.Н. Зенкина, С.Л. Козлова, Н.А. Безменовой / Составление, общая редакция, вступит. статья и комментарии Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989, 1994.

*Барт Р.* Сад-1 / Перевод С.А. Козлова // Маркиз де Сад и XX век / Составление и комментарии М.К. Рыклина. — М.: Культура, 1992.

*Барт Р.* S/Z. / Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат. Общая редакция и статья Г.К. Косикова. — М.: Ad Marginem, 1994.

*Барт Р.* Мифологии / Перевод, вступит. статья и комментарии С.Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996, 2000.

*Барт Р.* Camera lucida: комментарий к фотографии / Перевод, комментарии и послесловие М.К. Рыклина. — М.: Ad Marginem, 1997.

*Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного / Перевод В. Лапицкого; вступит. статья С.Н. Зенкина. — М.: Ad Marginem, 1999.

*Барт Р.* Нулевая степень письма. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. Основы семиологии. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Перевод, составление и вступит. статья Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000.

*Барт Р.* S/Z. / Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат. Общая редакция и вступит. статья Г.К. Косикова. — Изд. 2-е. — М.: Эдиториал УРСС, 2001.

Ролан Барт о Ролане Барте / Перевод, составление и послесловие С. Зенкина. — М.: Сталкер–Ad Marginem, 2002.

*Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / Перевод, вступит. статья и составление С.Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

*Барт Р.* Сад, Фурье, Лойола / Перевод Б.М. Скуратова. — М.: Практис, 2007.

*Барт Р.* Империя знаков / Перевод Я. Бражниковой. — М.: Практис, 2004.





## Литература о Р. Барте

### Монографии

- Mallac G., Eberbach M.* Barthes. — P.: Editions universitaires, 1971.  
*Calvet L.-J.* Roland Barthes: un regard politique sur le signe. — P.: Payot, 1973.  
*Heath S.* Vertige du déplacement: Lecture de Barthes. — P.: Fayard, 1974.  
*Lund N.S.* L' aventure du signifiant. Une lecture de Barthes. — P.: PUF, 1981.  
*Wasserman G.R.* Roland Barthes. — Boston: Twayne, 1981.  
*Lavers A.* Roland Barthes, structuralism and after. — Cambridge: Harvard University Press, 1982.  
*Sontag S.* L'écriture même: à propos de Roland Barthes. — P.: Christian Bourgois, 1982.  
*Ungar S.* Roland Barthes: the professor of desire. — Lincoln: The University of Nebraska press, 1983.  
*Roger Ph.* Roland Barthes, roman. — P.: Grasset, 1986.  
*Calvet L.-J.* Roland Barthes, 1915–1980. — P.: Flammarion, 1990.  
*Brown A.* Roland Barthes: the figures of writing. — Oxford: Nlarendon press, 1992.  
*Knight D.* Barthes and Utopia: space, travel, writing. — Oxford: Clarendon press, 1997.  
*Di Ambra R.* Plaisir d'écriture: une lecture de l'œuvre de Roland Barthes. — P.: AEP, 1997.  
*Bremond Cl., Pavel Th.* De Barthes à Balzac: fictions d'un critique, critiques d'une fiction. — P.: Albin Michel, 1998.  
*Coste Cl.* Roland Barthes moraliste. — P.: Presses univ. du Septentrion, 1998.  
*Stafford A.* Roland Barthes, phenomenon and myth: an intellectual biography. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.  
*Thody Ph.* Introducing Barthes. — Cambridge: Icon — N.-Y.: Totem books, 1999.  
*Knight D.* (ed.) Critical essays on Roland Barthes. — N.-Y.: G.K. Hall, 2000.  
*Barthes, au lieu du roman.* Sous la direction de M. Macé et A. Gefen. — P.-Quebec: Desjonquères–Nota Bene, 2002.  
*Martin Ch.* Roland Barthes et l'éthique de la fiction (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, vol. 115). — Peter Lang Publishing Group, 2003.  
*Marty E.* Roland Barthes, le métier d'écrire. — P.: Seuil-Fiction & Cie, 2006.  
*Richard J.-P.* Roland Barthes, dernier paysage. — P.: Verdier, 2006.

### Специальные номера журналов

- Nouvelle revue française. 1970. № 214.  
 Tel Quel. 1971. № 47.  
 L'Arc. 1974. № 56.  
 Magazine littéraire. 1975. № 97.  
 Revue d'esthétique. 1981. № 2. Sartre/Barthes.  
 Poétique. 1981. № 47.  
 Communications. 1982. № 36.  
 Critique. 1982. T. 38. № 423/424.

### Коллоквиумы

- Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy. — P.: UGE., 1978.  
 Barthes après Barthes: une actualité en question. Actes du colloque international de Pau 22–24 nov. 1990. — P.: PUF, 1993.

## Указатель имен

- Августин Аврелий* (Augustinus A., 354–430), христианский теолог — 151, 349  
*Адам Антуан* (Adam A., 1899–1980), французский литературовед, специалист по французской литературе XVII в. — 151, 196, 202, 215  
*Арагон Луи* (Aragon L., 1897–1982), французский писатель — 102  
*Аристотель* (384–322 до н. э.), древнегреческий философ — 31, 354, 372, 379  
*Аткинсон Джеймс Джаспер* (Atkinson J., ?–1899), шотландский этнограф, автор работы «Первобытное право» (опубл. в 1903), где изложена теория «циклопической семьи» — 182
- Балли Шарль* (Bally Ch., 1865–1947), швейцарский лингвист, автор работ по теоретической грамматике — 393  
*Бальзак Оноре* (Balzac H., 1799–1850), французский писатель — 62, 70, 76, 78, 107, 119  
*Барнав Антуан* (Barnave A., 1761–1793), французский политический деятель, оратор — 118  
*Бах Иоганн Себастьян* (Bach J. S., 1685–1750), немецкий композитор — 58  
*Башляр Гастон* (Bachelard G., 1884–1962), французский философ, один из создателей «субстанциального психоанализа» в эстетике — 237, 240, 246  
*Белевич Витольд* (Bélévitch V., род. в 1921), бельгийский физик, математик, специалист по теории информации — 322  
*Бенвенист Эмиль* (Benveniste E., 1902–1976), французский лингвист — 8, 21, 309, 360, 387, 392  
*Бланишо Морис* (Blanchot M., 1907–2003), французский писатель, эссеист — 54, 77, 94, 104  
*Блок Марк* (Bloch M., 1886–1944), французский историк-медиевист, автор работ по методологии исторической науки — 217  
*Блумфилд Леонард* (Bloomfield L., 1887–1949), американский лингвист, создатель дескриптивной лингвистики — 326  
*Бодлер Шарль* (Baudelaire Ch., 1821–1867), французский поэт — 64, 81, 97  
*Брёндаль Вигго* (Brøndal V., 1887–1942), датский лингвист, представитель глоссематики — 280  
*Бремон Клод* (Bremond Cl., род. в 1929), французский семиотик, автор работ по структурной теории сюжетосложения — 361, 373–375, 380  
*Бретон Андре* (Breton A., 1896–1966), французский теоретик и практик сюрреализма — 9, 103  
*Брехт Бертольд* (Brecht B., 1898–1956), немецкий драматург — 7, 235, 379  
*Булез Пьер* (Boulez P., род. в 1925), французский композитор, последователь А. Шенберга — 230  
*Бурже Поль* (Bourget P., 1852–1935), французский писатель — 218  
*Бюиссенс Эрик Жан-Луи* (BuysSENS E., 1900–2000), бельгийский лингвист, представитель функциональной лингвистики — 309  
*Бютор Мишель* (Butor M., род. в 1926), французский писатель, представитель «нового романа» — 226, 230–232, 391
- Валери Поль* (Valéry P., 1871–1945), французский поэт, теоретик искусства — 94, 103, 123  
*Валлон Анри* (Vallon H., 1879–1962), французский психолог, автор работ по детской и генетической психологии — 297, 298  
*Валье Инклан Рамон Мария дель* (Valle Inclan R., 1869–1936), испанский писатель, драматург, представитель «Поколения 1898 года» — 325



- Вартбург Вальтер фон* (Wartburg W. von, 1888–1971), швейцарский лингвист — 304
- Ватто Антуан* (Watteau A., 1684–1721), французский живописец — 402
- Вебер Жан-Поль* (Weber J.-P., род. в 1931), французский литературовед, представитель «тематической критики» — 237
- Верлен Поль* (Verlaine P., 1844–1896), французский поэт — 117
- Вильгельм Оранский* (Guillaume d'Orange, 1650–1702), король Англии и Шотландии (с 1689) — 207
- Витард Никола* (Vitard N., 1624–1683), двоюродный брат Жана Расина — 212
- Вовенарг Люк де Кланье* (Vauvenargues L. de, 1715–1747), французский писатель-моралист — 64
- Вольтер* (Voltaire, наст. имя Франсуа Мари Аруэ, 1694–1778), французский философ, писатель — 64, 202
- Гаде Маргерит Эли* (Guadet M. E., 1758–1794), французский политический деятель, жирондист — 65
- Галуппи Бальдасаре* (Galuppi B., 1706–1785), итальянский композитор — 194
- Гарден Жан-Клод* (Gardin J.-Cl., род. в 1925), французский археолог, применивший методы теории информации для анализа исторического материала — 230
- Гароди Роже* (Garaudy R., род. в 1913), французский философ, писатель — 101
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих* (Hegel G.W.F., 1770–1831), немецкий философ — 21, 195, 234, 235, 297
- Генриетта Английская* (Henriette d'Angleterre, Анна Стюарт, герцогиня Орлеанская, 1644–1670), дочь английского короля Карла I, жена Филиппа Орлеанского — 217
- Гиз Генрих герцог де* (Guise H. duc de, 1550–1588) — французский политический деятель эпохи религиозных войн — 72
- Гиро Пьер* (Guiraud P., 1919–1983), французский лингвист, автор работ по стилистике — 282
- Гольдман Люсьен* (Goldmann L., 1913–1970), французский философ, создатель школы «генетического структурализма» в литературоведении — 128, 198, 206, 208, 210, 213, 237, 245
- Гонкур Эдмон и Жюль* (Goncourt E. и J., 1822–1896; 1830–1870), братья, французские писатели-натуралисты — 94
- Граммон графиня де* (Grammont, урожд. Елизавета Гамильтон, 1641–1708), сторонница ясенистов — 198
- Гране Марсель* (Granel M., 1884–1940), французский синолог, применивший социологические методы к изучению культуры, предшественник структурализма в этнологии — 200
- Гранже Жиль-Гастон* (Granget G.-G., род. в 1920), французский социолог, экономист, историк науки — 230
- Греймас Альгирдас-Жюльен* (Greimas A.-J., 1917–1992), французский лингвист, семиотик, автор работ по структурной поэтике — 6, 9, 270, 304, 358, 361, 373, 374, 381–383, 397
- Гриффит Дэвид* (Griffith D., 1875–1948), американский кинорежиссер — 317
- Гумбольдт Вильгельм фон* (Humboldt W. von, 1767–1835), немецкий философ, языковед — 286
- Гюго Виктор* (Hugo V., 1802–1885), французский писатель — 58, 92, 93, 107, 118



- Дарвин Чарлз Роберт* (Darwin Ch., 1809–1882), английский натуралист; в работе «Происхождение человека и половой отбор» (1871) предпринял попытку объяснить возникновение экзогамии — 137, 182
- Джеймс Генри* (James H., 1843–1916), американский писатель — 386
- Диомед* (вторая половина IV в.), римский грамматист, автор сочинения «Ars grammatica» — 390
- Доде Альфонс* (Daudet A., 1840–1897), французский писатель — 98, 99
- Достоевский Федор Михайлович* (1821–1881), русский писатель — 192
- Дрейфус Альфред* (Dreyfus A., 1859–1935), французский офицер, ложно обвиненный в государственной измене — 125
- Думер Поль* (Doumer P., 1857–1932), французский политический деятель, президент Франции в 1931–1932 гг. — 194
- Дюбуа Жан* (Dubois J., род. в 1920), французский лингвист, автор работы «Политическая и социальная лексика во Франции с 1860 по 1872 г.» (1962) — 337
- Дюмезиль Жорж Эдмон Рауль* (Dumézil G., 1898–1986), французский антрополог, историк религий — 230
- Дюпарк Тереза* (Du Parc T., 1633–1668), французская драматическая актриса — 198, 206, 212, 213, 214, 241
- Дюркгейм Эмиль* (Durkheim E., 1858–1917), французский социолог — 286, 287
- Ельмслев Луи* (Hjelmslev L., 1899–1965), датский лингвист, один из создателей глоссематики — 8, 9, 17, 22, 281–283, 285, 299, 300, 304, 308, 316, 321, 324, 328, 342–344
- Жазинский Рене* (Jasinski R., 1898–1985), французский историк литературы — 202, 206, 207, 210, 214, 215
- Женетт Жерар* (Genette G., род. в 1930), французский литературовед, автор работ по структурной поэтике — 9, 403, 405, 406
- Жид Андре* (Gide A., 1869–1951), французский писатель — 58, 59, 75, 88, 95, 103, 117
- Жифар Рене* (Girard R., род. в 1923), французский социолог, историк, литературовед — 237
- Жироуду Жан* (Giraudoux J., 1882–1944), французский писатель, драматург — 245
- Золя Эмиль* (Zola E., 1840–1902), французский писатель — 98, 99, 102, 118
- Иванов Вячеслав Всеволодович* (род. в 1929), русский филолог, семиотик — 358
- Ионеско Эжен* (Ionesco E., 1912–1994), французский драматург, представитель «театра абсурда» — 124
- Камю Альбер* (Camus A., 1913–1960), французский философ-экзистенциалист, писатель — 6, 54, 55, 59, 94, 98, 105
- Кантино Жан* (Cantineau J., 1899–1956), французский лингвист, автор работ по структурной фонологии — 328, 329, 331, 333
- Карл I* (Charles I, 1600–1649), король Англии, Шотландии и Ирландии (1625–1649) — 217
- Кафка Франц* (Kafka F., 1883–1924), австрийский писатель — 77, 120
- Кейроль Жан* (Caurot J., 1911–2005), французский поэт, романист, эссеист — 54, 77, 78
- Кемп Робер* (Kemp R., 1879–1959), французский литературный критик — 202
- Кено Реймон* (Queneau R., 1903–1976), французский писатель — 54, 55, 59, 94, 98, 106, 109
- Клодель Поль* (Claudiel P., 1868–1955), французский писатель-католик — 59





- Корелли Арканджело* (Corelli A., 1653–1713), итальянский композитор, скрипач — 194
- Корнель Пьер* (Corneille P., 1606–1684), французский драматург — 89, 95, 154, 159, 199, 209
- Козн Марсель* (Cohen M., 1884–1974), французский языковед-марксист — 348
- Кристи Агата* (Christie A., 1891–1976), английская писательница — 388, 405
- Кроче Бенедетто* (Croce B., 1866–1952), итальянский философ, эстетик, литературовед — 246
- Кюри Пьер* (Curie P., 1859–1906), французский физик — 190
- Лакан Жак* (Lacan J., 1901–1981), французский психоаналитик, представитель постфрейдизма — 5, 13, 21, 288, 308
- Лакло Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло де* (Laclos Ch. de, 1741–1803), французский писатель — 92, 102
- Лами Бернар* (Lamy B., 1640–1715), французский рационалист, картезианец, автор работ по риторике — 217
- Лансон Гюстав* (Lanson G., 1857–1934), французский литературовед, представитель культурно-исторической школы — 33, 237, 242, 246
- Лапланш Жан-Луи* (Laplanche J.-L., род. в 1924), французский психоаналитик — 308
- Лафонтен Жан де* (La Fontaine J. de, 1621–1695), французский поэт, баснописец — 259
- Леви-Стросс Клод* (Lévi-Strauss Cl., род. в 1908), французский этнолог-структуралист — 5, 8, 9, 21, 125, 122, 123, 230–232, 235, 246, 287, 288, 301, 309, 311, 312, 326, 332, 354, 358, 360, 373, 374
- Леклер Серж* (Leclaire S., 1924–1994), французский психоаналитик, последователь Ж. Лакана — 308
- Леметр Жюль* (Lemaotre J., 1853–1914), французский писатель и критик-импрессионист — 178
- Ленин Владимир Ильич* (наст. имя Владимир Ильич Ульянов, 1870–1924) — русский политический деятель — 67
- Ломан Иоганнес* (Lohmann J., 1895–1983), немецкий философ, автор работ по философии языка — 349
- Лотреамон* (Lautréamont, наст. имя Изидор-Люсьен Дюкас, 1846–1870), французский поэт — 59
- Лукач Дьёрдь* (Lukács G., 1885–1971), венгерский философ-марксист — 245
- Людвиг XIV* (1638–1715), король Франции (1643–1715) — 174
- Малларме Стефан* (Mallarmé S., 1842–1898), французский поэт — 54, 59, 94, 104, 105, 115, 230, 246, 373, 391
- Мальро Андре* (Malraux A., 1901–1976), французский писатель, эстетик — 245
- Мангейм Карл* (Mannheim K., 1893–1947), немецкий социолог — 238
- Мандельброт Бенуа* (Mandelbrot B., род. в 1924), французский и американский математик — 350
- Маркс Карл* (Marx K., 1818–1883), немецкий философ — 66, 195
- Маго Клеман* (Magot Cl., 1496–1544), французский поэт — 117
- Мартине Андре* (Martinet A., 1908–1999), французский языковед, создатель школы функциональной лингвистики — 8, 283, 284, 289, 310, 316, 326, 331, 335, 356
- Маторе Жорж* (Matoré G., 1908–1998), французский лингвист, автор работы «Словарь и общество при Луи-Филиппе» (1951) — 304
- Мей Жорж* (May G., род. в 1920), американский литературовед, автор работ по французской литературе XVII–XVIII вв. — 184

- Менестрие Клод-Франсуа* (Menestrier Cl.-F., 1631–1705), французский филолог, автор работ по геральдике — 259
- Мериме Проспер* (Merimée P., 1803–1870), французский писатель — 59, 92
- Мерло-Понти Морис* (Merleau-Ponty M., 1908–1961), французский философ-экзистенциалист, феноменолог — 222, 280, 287
- Местр Жозеф граф де* (Maistre J. de, 1753–1821), французский философ, писатель, теоретик монархо-католицизма — 118
- Микуш Радивой Франциск* (Mikuš R.F.), французский лингвист — 324
- Мишле Жюль* (Michelet J., 1798–1874), французский историк — 70
- Мольер Жан-Батист* (Molière J.-B., наст. имя Жан-Батист Поклен, 1622–1673), французский драматург — 153
- Мондриан Питер* (Mondrian P., 1872–1944), нидерландский художник-абстракционист — 226, 230–232
- Монтень Мишель Эйкем де* (Montaigne M. de, 1533–1592), французский мыслитель-гуманист, эссеист — 5, 117
- Монтерлан Анри Милон де* (Montherlant H. de, 1896–1972), французский писатель — 103
- Монтескью-Фезансак Робер граф де* (Montesquieu-Fezensac R. de, 1855–1921), французский поэт — 241, 242, 249
- Монье Анри* (Monnier H., 1799–1877), французский художник-карикатурист, писатель-сатирик — 107
- Мопассан Ги де* (Maupassant G. de, 1850–1893), французский писатель — 98, 99
- Морзе Сэмюэл Финли Бриз* (Morse S.F.B., 1791–1872), американский художник и изобретатель — 335
- Мориак Франсуа* (Mauriac F., 1885–1970), французский писатель — 245
- Морон Шарль* (Maugon Ch., 1899–1966), французский литературовед-неофрейдист, создатель «психокритики» — 127, 128, 210, 214, 242, 246
- Мосс Марсель* (Mauss M., 1872–1950), французский этнолог, социолог — 117
- Мунен Жорж* (Mounin G., наст. имя Луи Лебуше, 1910–1993), французский лингвист, семиолог — 19, 20
- Неккер Жак* (Necker J., 1732–1804), французский государственный деятель, директор финансов в 1776–1790 гг. — 194
- Обиньяк Франсуа Эделен аббат де* (Aubignac F.H. de, 1604–1676), французский писатель-классицист, литературный критик — 193
- Онеггер Артюрь* (Honegger A., 1892–1955), французский композитор, швейцарец по происхождению, один из основателей «шестерки» — 194
- Орсибаль Жан Поль Луи* (Orcibal J., 1913–1991), французский историк литературы и религиозной мысли — 202, 206, 207
- Паскаль Блез* (Pascal B., 1623–1662), французский философ — 213, 245
- Пикар Реймон* (Picard R., 1917–1980), французский литературовед, специалист по литературе XVII в., представитель «университетской критики» — 12, 128, 199, 201, 202
- Пирс Чарльз Сандерс* (Pierce Ch.S., 1839–1914), американский философ, логик — 286, 297, 298
- Пишюа Клод* (Pichois Cl., 1925–2004), французский литературовед-компаративист — 197
- Платон* (428–348 до н. э.), древнегреческий философ — 390
- Плеханов Георгий Валентинович* (1856–1918), русский философ-марксист — 206
- По Эдгар Алан* (Poe E., 1809–1849), американский писатель — 14, 361, 399





- Помье Жан* (Pommier J., 1893–1973), французский литературовед, представитель «университетской критики» — 128, 198, 202, 215
- Понж Франсис* (Ponge F., 1899–1988), французский поэт — 245
- Прадон Жак* (Pradon J., 1644–1698), французский драматург-классицист — 88
- Превер Жак* (Prévert J., 1900–1977), французский поэт — 106
- Прието Луис* (Prieto L., род. в 1926), аргентинский лингвист, семиотик — 304, 391
- Протт Владимир Яковлевич* (1895–1970), русский советский фольклорист, пионер структурного изучения повествовательных текстов — 9, 223, 230, 354, 361, 373, 375, 379, 380
- Пруст Марсель* (Proust M., 1871–1922), французский писатель — 75, 106, 107, 116, 239, 242, 245, 249, 250
- Пуле Жорж* (Poulet G., 1902–1991), бельгийский литературовед-феноменолог — 128, 237, 246
- Пуленк Франсис* (Poulenc F., 1899–1963), французский композитор — 58
- Пуссер Анри* (Pousseur H., род. в 1929), бельгийский композитор, представитель бельгийской додекафонической школы — 231
- Рабле Франсуа* (Rabelais F., ок. 1494–1553), французский писатель — 89
- Расин Жан* (Racine J., 1639–1699), французский драматург — 12, 35, 88, 127–181, 294–217, 239, 243, 250, 251
- Рембо Артур* (Rimbaud A., 1854–1891), французский поэт — 58, 81, 94, 103, 121, 124
- Рембрандт Харменс ван Рейн* (Rembrandt H., 1606–1669), голландский живописец — 146
- Рибо Теодюль* (Ribot T., 1839–1916), французский психолог, представитель ассоцианизма, основатель французской психо-патологической школы — 215, 242
- Риго Жак* (Rigaut J., 1898–1929), французский дадаист — 122
- Ришар Жан-Пьер* (Richard J.-P., род. в 1922), французский литературовед, представитель «тематической критики» — 230, 237, 246
- Роб-Грийе Ален* (Robbe-Grillet A., род. в 1922), французский писатель, представитель «нового романа» — 116, 225
- Робер Марта* (Robert M., 1914–1996), французский литературовед, представительница «психологической критики» — 241
- Роршах Герман* (Rorschach H., 1884–1922), швейцарский психиатр, автор психологического теста, основанного на интерпретации чернильных пятен — 269
- Руссо Жан-Жак* (Rousseau J.-J., 1712–1778), французский философ, писатель — 64
- Рюве Никола* (Ruwet N., род. в 1932), французский лингвист, автор работ по литературной семиотике — 403, 406
- Сарсе Франсиск* (Sarcey F., наст. имя Франсуа Сарсэ де Сютьер, 1827–1899), французский театральный критик, выступавший с позиций теории «здорового смысла» — 178
- Сартр Жан-Поль* (Sartre J.-P., 1905–1980), французский философ-экзистенциалист — 6, 94, 109, 111, 116, 215, 237, 245, 386
- Себаг Люсьен* (Sebag L., 1934–1965), французский антрополог, философ, автор работы «Марксизм и структурализм» — 405
- Севинье Мари де Рабутен-Шанталь маркиза де* (Sévigné M. de, 1626–1696), французская писательница — 199

- Селеста* (Céleste, Селеста Альбаре, 1891–?), домоправительница Пруста с 1913 по 1922 г. — 249
- Селин Луи-Фердинанд* (Céline L.-F., наст. имя Луи-Фердинанд Детуш, 1894–1961), французский писатель — 59, 106
- Сен-Санс Камилл* (Saint-Saëns C., 1835–1921), французский композитор — 58
- Сент-Бёв Шарль-Огюстен* (Sainte-Beuve Ch.-A., 1804–1869), французский писатель, поэт, создатель «биографического метода» в литературной критике — 246
- Сёренсен Ганс Христиан* (Sørgensen H.Ch., род. в 1911), датский лингвист, глоссематик — 304
- Соллерс Филипп* (Sollers Ph., род. в 1936), французский писатель, представитель «нового нового романа», критик, руководитель журнала «Тель Кель» — 11, 404
- Соссюр Фердинанд де* (Saussure F. de, 1857–1913), швейцарский лингвист — 9, 15, 37, 228, 246, 264, 275, 277, 278, 281, 283, 284, 287, 288, 295, 296, 298, 299, 302, 307–309, 312–316, 318, 325–328, 335, 354
- Старобинский Жан* (Starobinski J., род. в 1920), швейцарский литературовед, представитель «тематической критики» — 128, 237, 246
- Стендаль* (Stendhal, наст. имя Анри-Мари Бейль, 1783–1842), французский писатель — 92
- Стиль Андре* (Stil A., 1921–2004), французский писатель — 101
- Сю Эжен* (Sue E., наст. имя Мари-Жозеф Сю, 1804–1957), французский романист — 107
- Тард Габриель* (Tarde G., 1843–1904), французский социолог, автор работ по социальной психологии — 287
- Тацит Публий Корнелий* (ок. 55 –ок. 120), римский историк — 218
- Тодоров Цветан* (Todorov Tz., род. в 1939), французский литературовед, автор работ по структурной поэтике — 9, 360, 361, 373, 374, 379, 381
- Томашевский Борис Викторович* (1890–1957), русский литературовед, представитель «формальной школы» — 379
- Томсон Джордж* (Thomson G., род. в 1903), английский историк культуры, литературовед — 218
- Триер Йост* (Trier J., 1894–1970), немецкий языковед-гумбольдтианец, создатель теории семантического поля — 304
- Трнка Богумил* (Trnka B., 1895–1984), чешский языковед-структуралист — 339, 340
- Трубецкой Николай Сергеевич* (1890–1938), русский языковед, создатель структурной фонологии — 8, 9, 230, 283, 289, 321, 329, 331, 333, 339
- Тьерри-Монье* (Thierry-Maulnier, наст. имя Жак Талагран, 1909–1988) — французский драматург, эссеист, театральный критик — 196
- Тэн Итолит* (Taine H., 1828–1893), французский философ-позитивист, представитель культурно-исторической школы в литературоведении — 195, 246
- Тубиана Жозеф* (Tubiana J., 1919–2007), французский лингвист, востоковед — 339
- Ульдалль Ганс Йорген* (Uldall H. J., 1907–1957), датский лингвист, глоссематик — 321
- Февр Люсьен* (Févre L., 1878–1956), французский историк — 7, 197, 199, 200, 202–204
- Фенелон Франсуа де Салиньяк де Ла Мот* (Fénelon F. de, 1651–1715), французский писатель и религиозный деятель — 59, 92





- Флобер Гюстав* (Flaubert G., 1821–1880), французский писатель — 52, 53, 62, 77, 78, 94, 96–98, 105, 115, 362
- Фоссиус Герард* (Vossius G., 1577–1649), нидерландский филолог, теоретик классицизма — 379
- Франкастель Пьер* (Francastel P., 1900–1970), французский историк искусства; изучал живопись как симптом состояния цивилизации — 203
- Фрей Эмиль Анри* (Frei E. H., 1899–1980), швейцарский лингвист, представитель женеvской школы — 299
- Фрейд Зигмунд* (Freud S., 1856–1939), австрийский врач-психиатр, создатель психоанализа — 40, 137, 221, 242
- Фуко Мишель* (Foucault M., 1926–1984), французский философ-структуралист — 5, 13, 21
- Фурье Шарль* (Fourier Ch., 1772–1837), французский философ, социолог, представитель утопического социализма — 125
- Халлидей Дж. К.* (Halliday J.K.), американский лингвист — 391
- Халлиг Рудольф* (Hallig R., 1902–1964), немецкий лингвист, один из создателей теории лексического поля — 304
- Хомский Аврам Наум* (Chomsky N., род. в 1928), американский лингвист, создатель трансформационно-генеративной грамматики — 49, 401
- Хрущев Никита Сергеевич* (1894–1971), советский политический деятель, 1-й секретарь ЦК КПСС (1953–1964) — 233
- Ципф Джордж Кингсли* (Zipf G.K., 1902–1950), американский лингвист — 331
- Чаплин Чарльз Спенсер* (Chaplin Ch.S., 1889–1977), американский актер, кинорежиссер, сценарист — 317
- Шанмеле Мари-Демаре* (Champmeslé M.-D., 1642–1698), французская драматическая актриса — 206
- Шар Рене* (Char R., 1907–1988), французский поэт — 58, 88
- Шатобриан Франсуа-Рене де* (Chateaubriand F.-R., 1768–1848), французский писатель-романтик — 32, 53, 92, 118
- Шекспир Уильям* (Shakespeare W., 1564–1616), английский драматург — 251
- Шпитцер Лео* (Spitzer L., 1887–1960), австрийский литературовед, представитель «стилистической школы» — 215, 246
- Шуберт Франц* (Schubert F., 1797–1828), австрийский композитор — 58
- Щеглов Юрий Константинович* (род. в 1937), русский лингвист, литературовед — 404
- Эбер Жан-Рене* (He'bert J.-R., 1757–1794), французский журналист, издатель популярной левоякобинской газеты «Папаша Дюшен» (1790–1794) — 51
- Эко Умберто* (Eco U., род. в 1932), итальянский писатель, лингвист, семиолог — 13, 404
- Эсхил* (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий драматург — 188
- Эшби Уильям Росс* (Ashby W.R., 1903–1972), английский кибернетик, изобретатель гомеостата — 119
- Юнг Карл Густав* (Jung K.G., 1875–1961), швейцарский психиатр и психолог, создатель «аналитической психологии» — 288, 297, 298
- Якобсон Роман Осипович* (1896–1982), русский и американский филолог, один из создателей структурализма — 8, 246, 284–286, 316, 317, 325, 335, 340, 358, 369, 385

## Содержание

Г. Косиков. Ролан Барт — семиолог, литературовед.....	5
НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ПИСЬМА .....	51
ЛИТЕРАТУРА И МЕТАЯЗЫК .....	115
ПИСАТЕЛИ И ПИШУЩИЕ .....	117
ИЗ КНИГИ «О РАСИНЕ» .....	127
Предисловие	
I. Расиновский человек	
III. История или литература?	
ВООБРАЖЕНИЕ ЗНАКА.....	219
СТРУКТУРАЛИЗМ КАК ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ .....	227
ДВЕ КРИТИКИ .....	237
ЧТО ТАКОЕ КРИТИКА? .....	245
РИТОРИКА ОБРАЗА .....	252
ОСНОВЫ СЕМИОЛОГИИ .....	275
ВВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ .....	353
Комментарии .....	407
Избранная библиография .....	420
Указатель имен .....	423

*Научное издание*

Барт Ролан

**НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ПИСЬМА**

Компьютерная верстка  
*В. Кабанов*

Корректор  
*М. Яковлева*

ООО «Академический Проект»  
Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01.  
111399, Москва, ул. Марتنевская, 3.  
Санитарно-эпидемиологическое заключение  
Федеральной службы по надзору в сфере  
защиты прав потребителей и благополучия человека  
№ 77.99.60.953.Д.002432.03.07 от 09.03.2007 г.

*По вопросам приобретения книги  
просим обращаться в ООО «Трикси»:  
111399, Москва, ул. Мартеневская, 3.  
Тел.: (495) 305 3702 факс: 305 6088.  
E-mail: [info@aproject.ru](mailto:info@aproject.ru)  
[www.aproject.ru](http://www.aproject.ru)*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 12.12.07.  
Формат 84×108 1/32. Гарнитура MyslC.  
Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,68.  
Тираж 3000 экз. Заказ № 1037.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных диапозитивов  
в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»  
620041, ГСП-148, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.  
<http://www.uralprint.ru> e-mail: [book@uralprint.ru](mailto:book@uralprint.ru)



**Ролан БАРТ**

**Нулевая степень  
письма**

«Sapientia: никакой власти, немного знания, толика мудрости и как можно больше ароматной сочности» — этот принцип Ролан Барт (1915–1980) пронес сквозь все периоды своего четвертьвекового «семиологического приключения» — деструктуралистский (50-е гг.), структуралистский (60-е гг.) и постструктуралистский (70-е гг.).

Рафинированный интеллектуал, блестящий эссеист, признанный глава французской «новой критики», всколыхнувший всю западную гуманитарную среду второй половины XX в., Барт пользуется мировой известностью.

В настоящее издание вошли программные работы Барта 50–60-х гг., создававшиеся под знаком демистификации обыденного идеологического сознания.

В таких очерках и статьях, как «Нулевая степень письма» (1953), «Мифологии» (1957), «Воображение знака» (1962), «О Расине» (1963), «Риторика образа» (1964), «Основы семиологии» (1965) и др., Барт разработал аналитический инструментарий «коннотативной семиологии», позволяющий подорвать власть «ложного сознания», вывернуть наизнанку идеологические мифы и прорваться в «новый и совершенный адамов мир», где слова, научившись передавать смысл «самих вещей», обретут первоизданную «свежесть» и станут наконец «счастливы».

ISBN 978-5-8291-0897-7



9 785829 108977 >

Ф  
Т